A# D'IMMINENTE PUBBLICAZIONE

MEMORIALE DI NAPOLEONE

A

SANT' ELENA

DEL CONTE DI LAS CASES

PAGGIO DELL' IMPERATORE A SANT' ELENA.

Prima versione con note eseguita sull'ultima edizione parigina

ADORNA DI ELEGANTI INCISIONI A BULINO

TRATTE DA CELEBRI ARTISTI ITALIANI, INGLESI E FRANCESI.

CONDIZIONI.

L' opera è divisa in due splendidi ed eleganti volumi adorni ogni volume dalle quaranta alle cinquanta incisioni a bulino in rame ed in acciaio, condotte dai valenti artisti, i signori Gandini, Clerici, Sivalli, Stoppi, Santamaria, Guzzi, ecc. ed in parte disegnate dal valente artista signor Roberto Focosi.

Ogni fascicolo è composto di 16 pagine di stampa in 8.°, ed illustrato da un' incisione diligentemente impressa dalla calcografia di Giuseppe Falione, pel tenuissimo e costante prezzo di centesimi venticinque di franco al fascicolo.

Si daranno gratis 40 Biografie dei primarii Marescialli dell' Impero.

Francesco Pagnoni, tipografo-editore.

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

IL TINTORETTO

DISCORSO

DI

FERDINANDO GALANTI

LETTO IL GIORNO 8 AGOSTO 1875

I.

Più volte, ripensando alle memorie della prima età, mi si risvegliò nella mente l' impressione provata dinanzi ad un vasto dipinto ammirato in un palazzo favoloso. Quel dipinto m' era apparso come ricoperto da un velo e dietro a quel leggerissimo velo aveva veduto, quasi poetica visione, moversi santamente un popolo di Beati. L' occhio e l' ingegno benchè non avessero colto nettamente così grande invenzione, pure n' erano stati tanto commossi che la fantasia ritornava sovente in quella sala piena di solitaria maestà, davanti a quella tela; e quello stesso mistero che pareva annebbiare tanto splendore d' arte e di letizia celeste, giovò ad innamorarmi e del portentoso lavoro e del suo grande autore. Voi prevenite già la mia parola, era il *Paradiso* del Tintoretto. Rivedendo poi e studiando quella pittura sublime, e mezzo perduta, io mi sentiva preso da un reverente stupore e da un sentimento di tristezza, quasi davanti ad una grande

Offeso, senza guida, Tintoretto non si getta all' ozio, non si lascia vincere dall' amarezza o dal dispetto, ma trae dal suo animo forza al lavoro e tenta e spera, e nei turbamenti segreti del suo spirito sente che ha qualche cosa dentro di sè che lo soccorre e lo rianima e, come il Correggio, esclama: *Sono pittore anch' io!* — E, come Correggio, ama Michelangelo e lo studia, e studia gessi cavati da marmi antichi, li esamina, li notomizza coll' occhio e colla mente divinatrice dell' artista, e li riproduce, cogliendoli sotto varj punti di vista, sotto luce differente, e li modifica, li accoppia e, a mezzo di lucerne, ne rinvigorisce le ombre e cerca di far sua una maniera di rilievo gagliarda. Non basta; tenta nuove difficoltà; vuole studiare il vero, la vita e disegna corpi naturali; scortica e taglia membra per vedere come agiscano i muscoli; fabbrica modelli di cera e di creta, li vela, li veste e studia le pieghe dei panni e, meglio, le membra sotto i panni. Fa l' architetto; costruisce modelli di edificii, studia giuochi di prospettiva che illumina a suo talento, per avere risalti di luce e d' ombre, e che mette in armonia colle sue figure. Nè contento di questo, concepisce pose nuove, ardue, e scorci arrischiati e imagina figure sospese da mirarsi di sotto in su e ne fa modelli per soffitti e crea così nella sua immaginazione un mondo che direi aereo!

III.

Questo complesso di educazione profonda e svariata, rigida e furiosa è la viva rivelazione dell' ingegno del Tintoretto, e una giovinezza così operosa e feconda non poteva essere che il preludio della vita di un grande. —

Tintoretto esce dalle pareti domestiche a far prova di sè e a Cittadella disegna attorno all' orologio delle sue bizzarrie; senza mercede ajuta qua e là nel dipingere a fresco e disegna per la Compagnia dei sarti; (6) però questi lavori passano pressochè inosservati, ma egli che vuole richiamare sopra di sè l' attenzione pubblica, espone nella Merceria il proprio ritratto con un rilievo in mano e quello di un suo fratello in atto di suonare la cetra. Dice il Ridolfi *ch' erano finti di notte e con sì terribile maniera dipinti ch' egli fece stupire ognuno* (7). Egli aveva raggiunto il suo scopo. Un poeta, visti quei due ritratti, chiese meravigliato: se il giovine pittore sapeva tanto risplendere di notte che cosa mai avrebbe fatto a giorno pieno! (8). Ed egli mostra che pittore sarebbe di giorno e divenuto improvvisamente abile frescante dipinge a Rialto una storia con molte figure; ne vola la fama a Tiziano, il quale accorre a vederla e gli è forza lodarla. Da questo punto non vi è più freno alla fantasia del Tintoretto; la sua operosità si raddoppia; dipinge ai Servi, alla Maddalena, a S. Benedetto, a Sant' Anna, allo Spirito Santo. e

a fresco dipinge sopra facciate di case la Conversione di S. Paolo con molte figure, il Convito di Baldassare, una Battaglia di cavalieri, e donne in belli atteggiamenti e, a prova di scienza anatomica e di rilievo, un Ganimede ([9]). E qui, si può dire, chiudesi la giovinezza del Tintoretto; in fresca età egli aveva operato così meravigliosamente che, ben a ragione dice il suo biografo, *si formò presso ciascuno il concetto ch' egli dovesse riuscire un miracolo dell' arte* ([10]).

Il tempo ha distrutto quegli affreschi; sono sparite, come fantasmi alla luce del sole, le belle figure di Giorgione, di Tiziano, di Paolo, dello Schiavone, del Pordenone, dello Zelotti, e le poche traccie che qua e là ci rimangono destano in noi quel desiderio che l' anima sente per una cara persona che è morta. Degli affreschi del Tintoretto non abbiamo che un languido ricordo. Però i soggetti da lui trattati ci sono lume a credere ch' egli, sino da quei primi saggi, tentò nelle sue composizioni il grandioso e il vario e, dal lato della tecnica, che fu sua cura di raggiungere colla maestria del chiaroscuro il rilievo, rendendo plastica, quanto più era possibile, l'arte sua. Quella meditazione sugli antichi rilievi, e quelle sue prove svariate, insistenti, anche nella maturità degli anni, mostrano come in quegli esercizî addestrasse non solo la mano, ma la fantasia a scrutare novità di espressioni, di atteggiamenti, di combinazioni, e vigoria potente di risalto. E certo uno studio così costante e sapiente gli fruttò

quella sua franchezza insuperata nel comporre e crebbe fierezza al suo rapido ingegno ([11]).

Tintoretto, che aveva profondo il sentimento del bello, capiva bene che non bastava meditare il concetto, ma che conveniva meditare anche la forma e, temperata la foga del suo estro, si diede a lavori più serii anche come tecnica, e va ricordata una Crocifissione ideata e dipinta con larghezza e maestria e nella quale fece mostra dei suoi studj sul nudo e usò un colorito morbido e vivo. E vanno ricordati i cinque quadri sulla Creazione del mondo, fra i quali i due che vi stanno dinanzi, ai lati dell' Assunta, *Adamo ed Eva*, *Caino ed Abele*. — Tintoretto si gloriava di questi dipinti come di opere riuscite a bene; e che li abbia lavorati con lungo studio ne è prova che egli stesso confessava di averli tratti dal nudo, ponendovi sopra una grata di filo per poter distinguere e studiare parte a parte le sue figure, dandovi poi quel certo movimento di grazia che l' arte aggiunge per correggere sapientemente quelle crudezze che talora presenta la natura nei suoi corpi. — Fatto signore dell' arte sua anche nel modo di colorire, ritornò pieno di novo ardimento là dov' era tratto irresistibilmente, alle grandi invenzioni ([12]).

IV.

Più fortunata delle altre scuole, in fatto di compositori, era stata la fiorentina, la quale sino dai tempi di

Giotto, degno amico di Dante e lume a noi e ad altri, s' era mostrata vaga di azioni meditate, ben disposte, e talora complesse ([13]). Da ingegni varj per indole ebbe essa carattere particolare e crebbe originale e rigogliosa. Infatti mentre il Masaccio cogli scorti e coll' intelligente ombreggiare accresceva verità e speditezza alle movenze delle sue figure, il Ghirlandaio, colle norme della prospettiva, allargava lo spazio delle sue tele e disegnava composizioni fortemente concepite, e Filippo Lippi dal bizzarro suo estro evocava feconde e capricciose invenzioni, e Fra Bartolomeo dalla sua natura e dalla sua vita contemplativa riceveva elette ispirazioni, e Luca Signorelli, secco ma robusto, traeva da lunghi studj di anatomia sapienza di nudi e forme vere e varie e apriva, col suo gusto realista e col suo largo talento, la via a Michelangelo genio del terribile. A Bologna aveva dato saggio di talento copioso nelle invenzioni il Francia tenuto e celebrato *pel primo uomo del secolo* ([14]). Ma ben meglio di lui Leonardo da Vinci, fondatore della scuola Lombarda, prima a Milano col *Cenacolo alle Grazie*, poi a Firenze col famoso *Cartone*, aveva mostrato un senso così alto dell' ideale e un talento creativo così vigoroso quali ancora non si erano ammirati fra noi, e a Roma, ultima meraviglia dell' arte, era apparso Raffaello, il più grande poeta dei pittori ([15]).

Gli artisti della Scuola Veneta, fino all' età virile di Tiziano, benchè insigni per molti meriti, non potevano però dirsi grandi nella composizione. I Vivarini infatti,

rari per diligenza e colorito, mostrano le incertezze dell' arte adolescente. I Bellini pure non accarezzano che il delicato, rifuggendo dall' ardito e dal grandioso. L' azione è nei loro dipinti sempre tranquilla, direi anzi che l' azione non v' è, poche sono le figure e queste rappresentano unicamente il sentimento del bene, la virtù; il contrasto delle passioni non vi apparisce. La serenità è diffusa nel viso dei loro santi, gli angioletti sostengono vagamente i lembi di un baldacchino o sono in atto di suonare appiè delle Madonne celesti melodie, e una vaghezza diffusa di colorito, una finitezza di pennelleggiare, un ombreggiare timido, che impedisce lo spiccato rilievo, stanno in corrispondenza del concetto semplice, quieto, ma spesso arido e monotono. Lo Squarcione intravede la vita attraverso il prisma dell' arte, ma è più maestro d' altri che esecutore, più dotto che artista di pratica. Il Mantegna, ingegno esatto e mano sicura, ha precisione di linee mirabile ed austera; più movimento e calore mostra il forte intelletto del Carpaccio; e sovra tutti poetica eleganza di tipi, dipinti colla più rara vaghezza di colorito, Cima da Conegliano; ma non abbiamo ancora un grande e disinvolto compositore. Chi primo spira un alito animatore alle belle ma incorporee imagini di questi valenti e v' infonde sangue e moto e parla, oltre che all' anima, al senso, è Giorgione. Ingegno direi plastico, trova un' arte nuova di rilievo e sposando l' idea colla forma, segna e colorisce figure che si muovono,

coglie la vita reale nelle sue manifestazioni e compone quindi col tatto della verità, cosicchè anche una sola delle sue figure è un quadro animato e che sente sempre del grandioso. Viene finalmente Tiziano che, suo condiscepolo ed emulo, veduta, indovinata e perfezionata l' arte di Giorgione, la solleva ad altezze paurose.

Compositore sobrio e vigoroso va certo il Vecellio anche per questo fra i più valenti, benchè le sue tele lascino talora a desiderare più libera fantasia, mosse più rapide e un' ispirazione più elevata. Ma queste qualità che il critico incontentabile dimanda al Tiziano le riscontra nel Tintoretto, così che questi due sommi paiono completarsi e mercè loro e del Pordenone, del Bassano e del Caliari la Scuola Veneta fu posta in grado di gareggiare anche nella composizione colle più famose.

Ma ritorniamo al giovine Tintoretto che ci aspetta impaziente. Egli pensa a larghi soggetti ed offre ai Padri della Madonna dell' Orto di far loro due grandi quadri; vince gl' indugii e dipinge in una tela alta ben 50 piedi *l'Adorazione del Vitello d' oro.* — Mosè è sul monte sostenuto da un gruppo d' angeli in atto di ricevere le leggi. Quattro figure portano il simulacro della nuova deità; uomini e donne gli fanno corteo con cembali e verdi rami in segno di letizia, mentre da un lato si vedono degli artefici che si apprestano al lavoro e alle falde del monte alcune donne che si spogliano dei loro ornamenti per offrirli all' idolo. Ricca è questa composizione, la quale

dimostra come il pittore cercasse nell' azione de' suoi soggetti il movimento e il contrasto; la perizia del grande disegnatore si spiega in quegli atteggiamenti varj, in quei gruppi alcuni leggiadri, altri severi. Ma parendogli poco ogni argomento della storia si libra nel mondo misterioso dei vaticinî, dei fantasmi, dell' oscuro avvenire e si ferma al *Giudizio Universale.* E di questo tema s' innamorò probabilmente per una ragione che avrebbe distolto qualunque altro pittore dal tentarlo, cioè per essere stato trattato da Michelangelo. — Tintoretto che stimava sopra ogn' altro disegnatore il Buonarotti, si lasciò sedurre dalla foga di cimentarsi con quel grande in un soggetto tanto spaventoso, e in una tela pur alta 50 piedi, ecco che dipinge il *Giorno del giudizio finale.* — Cristo è nell' alto fra la Vergine, S. Giovanni e il buon ladrone; vedi di poi le Virtù cardinali; di sotto, sulle nubi, i Santi; indi gli angeli che svegliano colle trombe i morti. S. Michele incalza colla spada una folla d' uomini e di donne che rovinano nell' abisso. E corpi d' uomini, di donne e di fanciulli sono travolti da una furiosa corrente. Una barca trabocca di dannati e i demonj, con teste ferine e con aspetti mostruosi, fanno da galeotti.

Allo squillo delle trombe resuscitano i morti; alcuni alzano dalla terra, che si fende, il teschio e le braccia ischelitrite, altri stanno ripigliando carne, colorito, respiro. Qui demonj e dannati si avviticchiano disperatamente e insieme precipitano, là invece degli angeli, con amplesso

amoroso, destano alla vita alcuni eletti e li stringono caramente fra le braccia, mentre spuntano sulle spalle a codeste novelle creature del cielo le ali. È audace, è fiera la trasformazione che il pittore presenta di que' corpi che dalla morte passano alla vita, audace quella varietà di sembianti terribili e cari, di effetti strani e nuovi. Questa composizione sente del *Giudizio* di Michelangelo, ma oso dire che non le sta molto lontana. In quella del Buonarotti, è più dotto lo studio dei particolari e vi si trova una meditazione più severa, un senso, direi, più filosofico, oltre di che va notato che Michelangelo trattò per primo il vasto tema e che usando dell'affresco affrontò e vinse con sicurezza sovrana difficoltà che a lui stesso parvero da prima insuperabili. Nel *Giudizio* del Tintoretto vi è invece una più ricca spontaneità di pensiero, una immaginazione più calda, più rapida, più poetica. In Michelangelo si vede lo scultore che fa spiccare le muscolature e i congiungimenti delle membra e, per troppo studio del rilievo, sforza talora la linea, mentre in Tintoretto vi è una maggiore fusione, un impasto maggiore; vi è insomma più vivace il sentimento del pittore. E un altro *Giudizio universale*, tutto affatto diverso nell'invenzione, compose il Tintoretto per la sala dello Scrutinio, dove ora vedesi quello di Palma il giovine, e fece opera rara per vigore; sulla quale se non possiamo dare un giudizio nostro perchè perita nell'incendio del 1577, ci è sufficiente quanto ne dice il Ridolfi, cioè ch'era tale

pittura *che atterriva gli animi riguardandola!* — ([16]) Coi grandi quadri della Madonna dell' Orto il Tintoretto mostrò alla Scuola Veneta un modo di comporre che, per grandiosità, per numero di figure e movimento d' azione, sente dell' epopea; forti idee e forti passioni animano i suoi dipinti; egli parla dalle sue tele all' osservatore, lo fa meditare e lo trasporta, come fa l' alta poesia, al di là del presente.

A quella Chiesa, stupenda per elegante severità, accrebbe egli colle opere proprie valore. Chi cerca il bello si fermerà a riguardare, oltre i due dipinti accennati, quegli angeli che portano la *Croce a S. Pietro*, e quel *San Cristoforo* che è presso all' istante del martirio; e li osserverà non solo per il pregio del disegno, ma per la tecnica, giacchè il Tintoretto, a differenza di molti altri suoi lavori, adoperò in quelli un fondo chiaro. La novità non gli fallisce mai, neppure se costretto a trattare vecchi soggetti, e lo vediamo nella *Presentazione al Tempio*. — Una gradinata circolare mette alle sacre porte; figure sull' alto, sui gradini e al basso rendono animato quell' assieme, e il contrapposto che vi è d'intenso lume e d' ombre intense, dà a tutta la scena sapiente risalto. Il vecchio sacerdote sta nell' alto a ricevere la bella fanciulla cinta d' aureola, e grandiose figure di donne con bambini compongono mirabili gruppi. E lungo i gradini, dal lato del Sacerdote, strani vecchi, nudi il petto e le braccia, in atteggiamenti curiosi.

E l' artista spinto dalla sua fantasia ad imprimere ad ogni dipinto vivezza e contrasto, ecco che ti presenta come un' apparizione la figura allegorica di un vecchio coperto d'un mantello, colla testa alta, colla bocca aperta e le mani stese, che spira un arcano stupore. Lì appresso il Tintoretto si trasforma sotto ai nostri occhi e nella pala della *Santa Agnese* piglia il tono Tizianesco, e mentre nell'*Adorazione del Vitello d'Oro* e più nel *Giorno del giudizio Universale* e nella *Presentazione al Tempio* ha fieramente dipinto, qui ha tranquillamente pennelleggiato. La figura della bella giovinetta rivela, mista al pudore, l' intima pietà che la move, e le ricche matrone che l'accompagnano, notevoli per leggiadria di volto e di adornamenti, fanno bel gruppo ; quel giovine morto, che per la carità della vergine offesa riavrà la vita, desta col suo pallore funereo un senso di compassione negli astanti e di ammirazione nell' osservatore. In breve spazio il pittore ha raccolto, col prestigio del suo talento, una scena popolata e svariata, mostrando che se aveva l' ardimento delle grandi e arrischiate composizioni, se sapeva rapidamente coprire di copiose invenzioni grandi tele, possedeva anche quel senso segreto dell' armonia e della misura, e quella squisita diligenza che sono doti dei grandi artisti. —

V.

L' ingegno del Tintoretto dove altri sarebbesi smarrito si rinvigoriva, ed era nel vero suo campo quando trovavasi libero e poteva trarre ispirazione dalla leggenda, dal mistero, da un presentimento dell' anima.

A questa libertà di spaziare coll' immaginazione a giuoco è in gran parte da attribuirsi la terribilità che mostrò nelle tele dipinte per la Scuola di S. Marco ([17]). In una egli raffigura il trasporto del corpo dell' Evangelista per opera di mercanti veneziani e di sacerdoti greci; vi apparisce un lungo ordine di sepolcri e di figure e nel mezzo del pavimento il corpo del Santo e un ossesso che demoniacamente si storce. — In un altro esprime il trasporto del santo alla nave per essere condotto a Venezia, dipingendo di lontano l' aria agitata dal nembo con fulmini cadenti e scroscio di pioggia e in mezzo a questa scena spaventosa lo spirito di San Marco che, come nube spinta dal vento, segna dall' alto il cammino, mentre quelli di Alessandria, colti da spavento, fuggono. — In un terzo tratta una burrasca di mare e San Marco che salva dall' onde un infedele, mentre i marinaj guardano il prodigio atterriti ([18]). Ma più ancora che in questi tre quadri immaginosi il Tintoretto provò tutto il suo spirito nel dipinto che ora è qui, splendore di questa sala, e noto al mondo col titolo: il *Miracolo di S. Marco*! —

La leggenda ha poeticamente ispirato anche in questo la fantasia del pittore. — Un povero servo tratto dalla fama del Santo era corso a vederne le reliquie, ed essendo partito dal suo padrone senza averne chiesta licenza è da quel crudo signore condannato alla morte. Il servo, già denudato, è disteso a terra e stretto da funi; tutto è pronto; gli si devono cavare gli occhi e spezzare le gambe; il supplizio sta per cominciare quando comparisce nell' aria, non vista dai presenti, una misteriosa figura che precipitosamente discende, è S. Marco che viene a liberare il suo fedele; le funi repentinamente si snodano, i legni si spezzano, i chiodi si schiantano.

Uno dei ministri del tormento si alza in tutta la sua fiera persona mostrando al giudice meravigliato un martello e i legni infranti, e par che dica che il prodigio è ben grande se le nerborute sue braccia sono fatte impotenti contro quel servo! Colto da stupore è il vecchio giudice che siede sull' alto e meravigliati riguardano il miracolo cavalieri, ministri, soldati. Chi si piega a toccar con mano i rotti strumenti, chi sporge la testa, chi allunga il collo, chi si arrampica alle colonne e fra i curiosi una donna che appar quasi dimentica del bel bambino che tiene fra le braccia. In quella confusione di turbanti a varj colori, di teste scoperte, di volti vecchi e giovanili, d' armature, di zimarre ornate e di maglie; in quel tramestìo, in quel pigiarsi di corpi vi è pure un' armonia magistrale. La confusione v' è, ma non turba l' occhio

dello spettatore, il quale ravvisa a primo tratto le movenze diverse delle diverse figure e in ognuna distingue una fisonomia propria, una spiccata personalità. San Marco apparisce rapido, recinto di luce, e compie il miracolo, ma nessuno lo vede, nessuno guarda in alto, per cui più inesplicabile è a quella turba il prodigio. La luce, che circonda l' Evangelista, batte sul petto del servo disteso a rendere più sensibile il miracolo, e forse il pittore volle mostrare che la grazia celeste si manifesta colla più incorporea delle cose, la luce. Ma se la folla del quadro non alza gli occhi e non può mirare il prodigio nelle sue forme sensibili, e non vede quella figura là in alto librata, miriamo ben noi quel prodigio che è uscito, raggiante di splendore e di vita, dalle mani dell'artista. Il Santo è lì capovolto in uno scorcio spaventoso; nella sinistra tiene il vangelo, e volge la destra, come pegno di pace, alla terra; le vesti in turbinoso svolazzo gli ondeggiano dintorno; il contrasto delle forti ombre del petto colla luce che gli sta alle spalle è di un ardimento unico, ed è ardimento insuperato tutta quella figura nella quale il pittore ha cercato di raccogliere le maggiori difficoltà dell' arte per godere della gloria di averle superate.

Quella figura vaneggia nell' aere per magia dell' artista che col suo pennello ha dato equilibrio anche all' impossibile. Questo quadro è il più bel monumento che il pittore potesse elevare a se stesso; questo quadro è il *Miracolo di San Marco*, ma è anche un miracolo dell' arte!

VI.

Dalla fantastica leggenda, dalle capricciose allegorie mitologiche passava con agile talento ai fatti sacri, ai fieri tumulti delle battaglie e alla severità della storia politica, trovando sempre quella intonazione nel comporre che è qualità eminente di uno spirito riflessivo, e fa meraviglia codesto felice accoppiamento d'imaginazione mobile, vivace e di seria meditazione.

Storici eventi egli illustrò, in otto pezzi di un grande fregio eseguito per ordine di Guglielmo duca di Mantova che gli crebbero fama e gli fruttarono onori e cortesie da quel generoso signore.

Ma del valor suo anche in questo genere di pittura diede saggio anche fra noi. Nella Sala del Maggior Consiglio aveva già dipinto due grandi quadri storici, distrutti nell'incendio del 1577, che rappresentavano l'uno Federico Imperatore in atto di ricevere in Roma la corona dal Papa, l'altro il Pontefice Alessandro III che scomunicava lo stesso Federico. In tutti e due il Tintoretto aveva sfoggiato il suo ricco talento dipingendovi il Papa con Cardinali, Vescovi e Legati e, combinando il serio col faceto, nel quadro della scomunica, mentre aveva dipinto da un lato la maestà del Pontefice nel punto di scagliare l'anatema e lo sgomento dei circostanti, aveva raffigurato dall'altro una rissa di plebei intenti a rubarsi

a vicenda gli spenti ceri che il Pontefice aveva fatto gettare dalle finestre in segno di maledizione. Pensiero originale e, più che bizzarro come parrebbe a primo tratto, vero. Qualunque altro pittore, compreso dalla gravità del soggetto, non si sarebbe curato che del Pontefice, della sua Corte, e dell' effetto solenne prodotto dalla tenebrosa cerimonia, ma il Tintoretto si ricordò anche della plebaglia che, sebbene stupefatta, pure appena ne ha il destro è sollecita di far bottino e di picchiarsi. Nota il Ridolfi che questo dipinto era predicato da tutti per singolare fatica.

Ma se questi ne furono tolti ci resta di sua mano, nella sala del Maggior Consiglio, uno dei quadri più belli che l' adornino ; esso rappresenta gli Ambasciatori veneziani presso Federico imperatore incaricati di comporre le differenze fra lui e il Papa Alessandro III. La ricchezza abbonda nella vasta sala e nel trono sul quale l' imperatore è seduto, abbonda nel seguito dei Grandi che lo circondano, negli inviati della Repubblica, nelle guardie tedesche, e anche qui cavalieri e popolo che completano di lontano la scena e la ravvivano.

Nelle Sale dei *Pregadi* e del *Collegio* fece pur prova della sua perizia, e se fu costretto a trattare aridi soggetti, a combinare la storia colla finzione, la fede colla politica, a metter Dogi appiedi di qualche Santo, Santi e figure allegoriche e Senatori in compagnia, e a ripetere pose convenzionali, pure seppe mostrare la sua ispira-

zione nel dipingere uno o l'altro gruppo; ed è pieno di religiosa tristezza quel Cristo morto in braccio agli Angeli che è sopra il Tribunale della Sala dei Pregadi, bello per semplice serietà è il quadro della Madonna sotto il baldacchino, nella sala del Collegio, e che il pittore segnò, come cosa degna d' attenzione, col proprio nome.

Gli fossero pur dati vecchi soggetti, quasi per obbligarlo a starsene in riga, egli vi trovava impensate risorse; dal masso faceva scaturire una sorgente! Molte *Cene* egli dipinse e fu sempre nuovo. Grande è in quella a San Paolo e più nell'altra a S. Gervasio; in quelle mosse, in quegli scorti, in quegli accessorj mette a cimento la fantasia colla pazienza e le pacifica coll'armonia di un colorito degno di Tiziano. Nelle *Nozze di Canaan*, ora alla *Salute*, superando ostacoli ch'egli, quasi con voluttà, metteva innanzi a sè stesso, disegna la mensa in guisa che, presentandone allo spettatore il lato minore, pare ch'ella si sprofondi nella tela, e creandosi uno spazio nuovo lo popola e gli dà, come un mago, lume ed aria. E ne aveva così bene studiato l' effetto che essa pareva raddoppiare le mense del Refettorio dei Crociferi.

VII.

Il suo talento era inesauribile. Per quante composizioni gli uscissero di mano la sua immaginazione era sempre fresca e armata alla prova. E fiera prova fu quella che

sostenne a S. Rocco e per la quale non sarebbe forse bastata ad un pittore anche di lena tutta la vita. Dir di tutte quelle pitture, anche pur brevemente, mi è impossibile. Nei cinque grandi quadri della Chiesa sfoggiò scienza anatomica, cercò ed ottenne contrasti arditi. In quegli infermi che sfasciano le loro piaghe, in quegli scorci di corpi malati, in quei visi stanchi, vi è un dolore che move a pietà. In quei pazzi stretti da catene che sporgono il capo dalle ferriate e ricevono il cibo dagli spedalieri vi è il curioso e mirabile capriccio del genio. Là ov' è dipinto Cristo che dice al paralitico: « prendi il tuo letto e cammina » pare che il prodigio si compia sotto gli occhi dello spettatore. — Ma entriamo nella Scuola.

Mettendo il piede in questo ricco edifizio noi ci sentiamo da ogni parte quasi soprafatti dalla presenza di un nume. Il Tintoretto ha fatto di questa Scuola un tempio; egli è il genio del luogo, egli è qui solo a popolare la bella solitudine colla potenza di sè! Pare che il Sansovino abbia eretto questo magnifico edifizio pel Tintoretto, il quale c' invita ad ammirare lui solo e ci seduce, ci sorprende, ci esalta; ma noi non possiamo seguirlo con attenzione di tela in tela; la mente si stanca, la vista s' intorbida; vi è una luce che abbaglia, una folla che stordisce, v' è una potenza che soverchia e confonde.

All' ingiro della sala terrena sei grandi quadri. In quello dell' *Annunciazione*, Maria non è, come la dipinsero tutti, in una posa tranquilla ma, sorpresa mentre

prega, si volge meravigliata verso l' Angelo che veloce è giunto a darle il saluto e il messaggio. — Nell' *Adorazione dei Magi*, a far contrasto colla pia scena dei tre re divotamente prostrati, vedi in lontananza, condotti da servi, cammelli carichi di doni. — Nella *Fuga in Egitto*, si vede la povera famiglia di Giuseppe tentare il pericoloso laberinto di una fitta boscaglia, nella quale spiegò il pittore la sua abilità nel trattare il paese; e come la speranza appare in mezzo alle nebbie del dubbio a consolare lo spirito, così il pittore presenta di lontano la lieta veduta di un luogo ameno. — Una vera scena d'orrore, bella per ardimento di composizione, di nudi e di scorci, è la *Strage degli innocenti;* madri disperate si gettano dalle muraglie coi loro bambini, altre tentano trafugarli, qualcuna, più ardita, ferma la spada di un manigoldo. E fa riscontro a questa l'azione tranquilla della *Circoncisione*, notevole per copiosità di figure, per ricchezza di ornamenti e per colorito; e bella si presenta *Maria assunta* in cielo, grandiose le figure di quegli Apostoli che la riguardano stupiti; vaghissimi quegli angioletti.

Ascendiamo i regali scaloni e, per riposo, alziamo lo sguardo; da una parte vedremo l' *Annunziata,* dall' altro la *Visita di S. Elisabetta;* paiono quasi dello stesso autore; l' uno è fra i quadri più finiti di Tiziano, l' altro fra i più finiti del Tintoretto.

Siamo nella grande sala; le pareti sono ricoperte da dieci vasti dipinti. Cristo fa miracoli, e Tintoretto fa i

suoi. Quasi a correzione di chi aveva posto Maria in mezzo ad una ricca architettura, Tintoretto dipinge la *Nascita di Gesù* in mezzo alla più desolante miseria. Doppia è la scena che ci presenta, e di un realismo vivo, sorprendente. *Cristo è battezzato nel Giordano;* il suo esempio trova seguaci e una turba di popolo si affolla al fiume per ricevere il lavacro. — Il vincitore della morte sorge dal sepolcro; quattro angeli ne tengono sollevata la pietra, e soldati chiusi nei loro mantelli, ravvolti nell' ombra, non s' accorgono della *Resurrezione.* — Un angelo risplendente appare a *Cristo nell' Orto* e colla sua presenza conforta il supplicante e col lume che lo circonda ne fa spiccare il dolore e la speranza celeste. E anche qui doppia è la scena; vi è in questa tela una tetra aria di mistero. — La mistica *Cena* cogli Apostoli non è servita in sontuosi palazzi, ma in una sala terrena, squallida, che si accorda alla solennità del rito che vi si compie. Capricciosa poi è la disposizione del convito; bella la prospettiva. Dall' altra parete continuano i miracoli. — *Cristo moltiplica i pani e i pesci* e Tintoretto moltiplica se stesso. Gli Apostoli, ed altre figure, crescono col loro vario e severo aspetto maestà all' azione. Il *Cieco nato* è condotto al Maestro, perchè gli ridoni colla parola la luce, e quel Cristo pare in atto di proferirla. Nell' *Ascensione*, il risorto è in mezzo alla luce e agli angeli; gli Apostoli meravigliati lo riguardano e sta da un lato un pensoso profeta. Il *Paralitico* gli dimanda salute, e il pittore, interprete della sua sventura,

lo presenta in aspetto così miserando che invita a compassione. — Nella *Tentazione* il genio del male si presenta a Cristo, non come il solito volgare demonio, brutto e deforme, ma in giovanile sembianza e vagamente ornato, tale insomma da indurre il tentato a prestargli ascolto colle sue lusinghe. —

In tutte queste composizioni vi è sempre un pensiero nuovo, una ricchezza d' invenzione che fa stupire. Il colorito in alcuni è ancora vivo, ma son pochi, in altri lo si vede trasformato per colpa del tempo, e della tecnica del pittore. Queste tele sono di decorazione e l'osservatore non deve dimenticarsene; ma la decorazione è trattata colla larghezza di un grande maestro.

Guardiamo in alto. Le pitture del soffitto sono pur tutte del Tintoretto e tutte piene di fantasia bella ed ardita; non ne dirò che i soggetti. — I primi padri nel paradiso terrestre — Mosè che fa scaturire le acque — Giona che esce dalla balena — Il sacrificio d' Isacco — La manna nel deserto — L' olocausto dell' Agnello — e negli spazii angolari, La colonna di fuoco — il sogno di Giacobbe e le visioni dei Profeti. Nel mezzo, in un grande quadro, Mosè che mostra il serpente di bronzo al popolo e, con arte Dantesca, vedi uomini che feriti dai serpenti si piegano e si contorcono rabbiosamente, e ci fanno ricordare le *genti nude e spaventate* strette dai serpenti e morse

Là dove il collo alle spalle s'annoda,

e avviticchiate, *come ellera abbarbicata*, ai peccatori, e

tutte quelle sublimi trasformazioni descritte dal Poeta ([19]).

Entriamo nella sala dell' *Albergo*. Quella figura di S. Rocco là in alto, che il pittore collocò ad insaputa de' suoi emuli, ci ricorda, oltre che il valor suo, le sue briose e fortunate audacie ([20]). Le pareti e il soffitto sono del Tintoretto; numeriamo .... ma il numerare soltanto mi è impossibile; lo vieta quel *Cristo* che mi ferma a considerarlo. Coperto di un bianco panno sta ritto innanzi a Pilato come un fantasma e, più in aspetto di giudice che di giudicato, mostra nel viso scarno e nella affaticata eppur bella persona una solennità immortale. Nè potrei staccarmi tosto di questo luogo, giacchè il mio sentimento s' impone alla mia volontà e mi arresta, dinanzi alla tela della *Crocifissione* ([21]).

VIII.

Il talento drammatico del Tintoretto si spiega tutto in questa grande tragedia del Golgota. Cristo è in croce; egli vive ancora, ma nel capo chino sul petto sta il dolore di chi soccombe. Egli è nel momento in cui ha chiesto refrigerio alle arse labbra. Uno dei manigoldi è in atto di sporgere una coppa d' aceto e fiele, l'altro d' intingervi la spugna. Sono pur belli nella rozza e indifferente loro attitudine quei due ribaldi che si prestano a codesto servizio! A destra di Cristo vedete uno dei ladroni già confitto sui

pali che, a forza di braccia e di corde, è lì mezzo sospeso; e alla parte superiore della croce due vigorose figure, una delle quali fa punto d' appoggio delle robuste sue spalle per sollevarla, l' altra vi dà spinta colle braccia e, con una tensione gagliarda, si punta così sui piedi che dallo sforzo par barcollante. Altri tre manigoldi curvi, tesi ecco là che aiutano, muovono, innalzano il grave peso. Un quarto, in una posa meravigliosa, tira una grossa corda per soccorrere l' opera de' suoi compagni. Com' è piantato robustamente sui piedi! come tende il braccio sinistro a tirar quella fune che finisce attortigliata e chiusa nel pugno diritto! Il petto e le spalle si raccorciano, si avvicinano in quello sforzo vigoroso e mirandolo si sente quasi l' ansia affannata di quell' uomo e pare che la Croce sollevandosi, sollevi con sè quelli che la spingono. Volgiamoci a sinistra; qui si sta apparecchiando il supplizio dell' altro ladrone. La sua croce è ancora a terra, ed egli è in atto d' esservi sopra disteso e inchiodato. Tre manigoldi compiono il tristo ufficio, un quarto sta perforando una delle estremità della Croce. Più sotto, aguzzate un po' l' occhio, e vedrete i soldati che giuocano le vesti di Cristo e lì appresso uno, pieno di realtà negli atti, che scava una buca.

Ma tutte queste bellezze restano superate dalla scena che è ai piedi di Cristo. Di sopra e dintorno tutto è movimento, qui silenzio e pianto. Chi è quella figura di donna coperta di scuri panni che sta ritta guardando Gesù e

tendendo le mani come smemorata pel dolore? Il suo viso, in luce, contrasta sinistramente colle sue vesti di lutto; un mistero involge la sua lugubre persona e pare l'imagine della sventura piantata a piedi del supplizio. Osservate quelle donne e la madre di Gesù che, insieme raggruppate, non hanno la forza di guardare il moribondo; sono là piegate dal dolore come debili piante dalla furia della tempesta!

Maria, la povera madre, ha perduto il sentimento della vita; il suo volto è quello di una agonizzante; le braccia sono irrigidite, livide le mani. Una delle amiche sta curva su di lei in attitudine di darle soccorso, l'altra, gentile nel volto e nella persona, in un abbandono stanco le appoggia la testa sul petto. E quella lì inginocchiata, tutta ravvolta in pallido drappo, com'è solenne nel suo dolore! ed è ben novo e grande un dolore che si manifesta senza espressione di volto, senza movimento di membra e che s'indovina dal sapiente mistero delle pieghe! La Maddalena, animata dall'amore, alza gli occhi e mira Cristo; in quel viso illuminato batte fieramente il dolore; quella bella testa è melanconicamente modellata, e quei biondi capelli cadenti sul petto le aggiungono una soave tristezza. Vicino a lei Giovanni, col capo rivolto all'indietro, fissa l'amico con pupilla angosciata, ma ferma. Bello è quel viso che sfavilla d'intelligenza e d'amore! Ne' suoi occhi, sebbene stanchi dal patimento, splende una luce serena, la fede; e dalla sua bocca, aperta per doloroso stupore, pare

che esca un grido di saluto al maestro, all' amico che muore! Egli tiene in una delle sue mani la destra di Maria, muove l' altra verso Gesù e spicca su quel gruppo di addolorati e pare che voglia alzarsi invidiando il martirio. Sulla sua figura l' artista ha raccolto un tesoro di luce quasi abbia voluto indicare che sopra Giovanni si raccoglievano le speranze dell' avvenire; che se il maestro moriva restavano i discepoli irradiati dal suo splendore. E finalmente là ginocchioni mirate quel vecchio maestoso nel volto e nella persona, è Giuseppe d' Arimatea che colle mani giunte guarda Maria, la madre desolata. Un solenne dolore sta sulla testa meditabonda di quel pio che colla sua veneranda vecchiezza rende più religiosa la desolazione di quell' ora. La sua grave figura fa contrasto con quella di Giovanni, bella per ardimento e per giovinezza. Questo gruppo è di per sè un quadro meraviglioso e lo chiamerei la poesia del dolore! — E tutto all' intorno, a compimento della scena, un popolo di spettatori, e sacerdoti, scribi, farisei, centurioni, cavalieri, donne, fanciulli e figure sparse che si perdono alla vista, e di lontano Gerusalemme. E fra i cavalieri i ritratti di alcuni fra i pittori più celebri del suo tempo, gentile omaggio ai suoi emuli ed amici invitati e convenuti a vedere tanto spettacolo, e, sopra un bianco cavallo, in bella armatura, parata come in un giorno di festa, la severa figura del Tintoretto, valoroso cavaliere dell' arte, che assiste con nobile orgoglio al trionfo della sua fantasia e del suo prodigioso pennello.

IX.

Non v' era soggetto che dalla immaginazione del Tintoretto non ricevesse lume di novità. Avvenuta la battaglia di Lepanto il Senato aveva offerto a Tiziano e (come suo ajuto) a Giuseppe Salviati di dipingere quel glorioso avvenimento. Ma Tiziano, forse per vecchiezza, non accettò; si presentò allora il Tintoretto, promettendo di fare il dipinto in un anno, senza mercede, e dichiarando che se nel termine di due anni bastasse a qualcuno l' animo di farlo meglio di lui, egli avrebbe levato di posto il suo. Il Senato gli commise il lavoro, ei lo fece, ma nessun pittore tenne la sfida. L' opera riuscì tale che, dice il suo biografo, lo stesso Tiziano ne rimase deluso e vinti ne furono gli altri emuli che *odiavano in estremo* il Tintoretto ([22]). — Quel dipinto sfortunatamente perì nell' incendio del 1577, ma sappiamo che agitata e bella n' era l' azione, che vi spiccavano effetti nuovi e curiosi di luce. Sul davanti apparivano delle navi ravvolte come da una caligine e al di dietro vedevansi le galee illuminate dai fuochi delle bombarde. Quando si diede opera a riparare i danni dell' incendio fu offerto al Tintoretto di rifare quel dipinto, ma forse pei molti altri suoi lavori, non lo rinnovò; fu allora dato ad Andrea Vicentino, il quale imitò il grande maestro e fece una delle sue opere più stimate ([23]).

Ma la valentia del Tintoretto nel trattare fatti d' arme

ci è dimostrata luminosamente dal dipinto della presa di Zara, che è nella sala dello Scrutinio, grandioso e animato da rapido movimento guerresco. I Veneziani assaltano la città, come sapevano fare i veneziani, colle macchine danno di cozzo nelle mura, vi aprono una breccia ed entrano. Pedoni, arcieri e cavalieri si scontrano; volano dardi e, in atto di ferire, si agitano spiedi, picche, alabarde. La terra è coperta di moribondi e di morti; stanno intanto scendendo dalle galee altri Veneziani con freschi armati, così che il trambusto della scena pare lontano dal suo termine stante l' arrivo di quelle nuove truppe che il pittore, con bell' artifizio, muove a rinforzo della battaglia. — Se gittiamo uno sguardo alla tela che vi è presso nella quale Andrea Vicentino rappresentò la battaglia di Lepanto vediamo che questa, pur bella e vigorosa, cede a quella del Tintoretto, trattata più largamente e più drammaticamente. Nella tela del Vicentino le figure sono tante e così accalcate che lo spettatore non sa dove fermarsi; gli stessi capitani della giornata, in quel tramestìo di gente, si sa che vi sono, ma non si ritrovano; ammiriamo insomma una faticosa e ingegnosa pittura, ma vi manca l' interesse di un gran quadro. Nel dipinto del Tintoretto invece, in mezzo alla terribile confusione del combattimento, spiccano pur delle figure, dei gruppi che hanno un' azione propria e allontanandoci dalla sala ci resta ancora in mente quell' arciero che scocca la freccia, quell' alfiere che tiene la bandiera, quel cavaliero travolto

col suo cavallo, e ripensiamo a quegli uccisori spietati e a quei morti che spirano ancora fierezza; pare davvero che su quel dipinto sia passato il soffio della morte! ([24]).

X.

Dalle ire di Marte v' invito ai sorrisi delle Grazie e di Venere. Nella Saletta dell' Anticollegio, là dov' è quella incantevole fantasia di Paolo, il *Ratto d' Europa*, ecco le tre belle Deità che ci aspettano. Una è appoggiata ad un dado, un' altra tiene un mirto, la terza la rosa simbolo dell' amore. L' astuto Mercurio sta presso a loro ad indicare che i favori della bellezza, perchè sieno più cari, devono essere concessi e goduti con sottile accorgimento, e che il piacere deve circondarsi di vago profumo. Nel quadro di contro Venere che, sospesa leggiadramente nell' aria, incorona la bella Arianna con un serto di stelle e colla sinistra avvicina la mano della fanciulla a quella di Bacco, che timidamente le offre la gemma nuziale, alludendo forse in Arianna, solitaria sul lido, Venezia cresciuta sopra una deserta marina, protetta dal cielo, coronata di splendore, e fatta sposa al più festante e al più popolare degli Dei. Bacco ha bensì la fronte recinta della pianta a lui sacra, ma è nel momento che si sente dominato dal grande Iddio, dall' amore, e smessa la sua balda gaiezza s' accosta trepidante ad Arianna. Queta è la scena, limpido il cielo, e attorno a quelle figure aleggia un' aria

di soave mistero. Poi Marte cacciato da Minerva mentre essa accoglie con festa la Pace e l' Abbondanza, simbolo della sapienza civile che abborre il sangue e si allieta dei benefizii della pace. Ma perchè la pace non sia allettatrice di spiriti fiacchi ecco nel 4.° quadro Vulcano coi Ciclopi che apparecchia le armi e ci fa ricordare Venezia, grande allora nei commerci e sul mare, operosa nelle officine, vigile come la gelosia, pronta come la mano di un eroe ([25]).

Molti e molti furono i soggetti mitologici, e i voluttuosi capricci da lui trattati, vestendo le favole pagane e quelle della sua fantasia con sensuale morbidezza. Ne lavorò per Ridolfo I. Imperatore, per Filippo II di Spagna, e per Guglielmo duca di Mantova. —

XI.

Parlando degli studî fatti dal Tintoretto nella sua giovinezza accennai com' egli si fosse colla sua immaginazione fabbricato una specie di mondo aereo. Egli infatti è il maestro di quella pittura che si mira dal basso all'alto, degli scorti, dei soffitti. — La pittura dei soffitti è un grande assurdo artistico, ma nessuno meglio del Tintoretto ha cercato di farlo passare per una verità. Tiziano ha lasciato qualche prova in questo genere, ma soltanto di composizioni limitate. Paolo Veronese allargò la maniera e mostrò potenza di maestro, più che altrove, nella sua famosa *Apoteosi di Venezia.* Ma l'assurdo è là manife-

sto, splendido, in tutta la magnificenza della tavolozza di Paolo e, più che in quelle sue belle creature, in quella architettura che non ha nè equilibrio, nè illusione. Tintoretto nei soffitti ha minor giuoco di linee architettoniche e vela bellamente la sua audacia presentando delle composizioni che al sentimento della grandiosità accoppiano il pregio d' una prospettiva semplice che si coglie nettamente. Dall' *Apoteosi* di Paolo giriamo lo sguardo al quadro di mezzo ove il Tintoretto dipinge Venezia fra *le Deità, e il Doge Nicolò da Ponte col Senato.* Questa composizione, sebbene non egualmente celebrata, è ricca di figure e di ornamenti quanto quella del Caliari e gareggia con essa anche nel soggetto intento a celebrare Venezia, donna di provincie, e festeggiata come Dea fra le divinità. E se il grande Veronese è più seducente colle sue gaie figure, colla bell' aria delle sue teste, col suo colorito morbido, e direi aristocratico, Tintoretto anche là in alto spazia più sicuro e si mostra più profondo e deciso. Egli non ha composto in quel dipinto, con colonne a spira e con ricchi cornicioni edifizii belli nel mondo dei sogni, ma si è giovato dell' architettura per dare disposizione alle sue figure poste sopra una gradinata. I piani vi sono giustamente distribuiti e lo spettatore li segue facilmente e ne coglie, senza pena, l' assieme. Poetica è l' altra composizione del soffitto nella sala dei Pregadi. Venezia è là pure fra gl' immortali, e le vaghe Nereidi e i Tritoni le presentano per ordine di Mercurio ricco tributo di coralli

e di perle; quel palco corso e ricorso da tante deità rende imagine di una festa pagana. E fra i soffitti vanno ricordati quelli della Sala delle *Quattro porte*, del *Collegio*, degli *Stucchi* e della *Scuola di San Rocco.* Dopo il Tintoretto venne di moda dipingere soffitti di chiese e di palazzi e il seicento sbizzarrì là, più presso alle nuvole, i suoi estri turbinosi, godendo d' essersi quasi staccato dalla terra e di starsene stranamente campato nell' aria.

XII.

I molti studii che il Tintoretto aveva fatto sul vero lo resero un celebre ritrattista; in questo genere egli non ha che un competitore, Tiziano. Di ritratti ne ha fatti tanti, e tanto belli, che è difficile la scelta.

Prendiamone uno che deve esser noto ad ogni veneziano amante del bello. Chi, salita la *Scala d' Oro*, non si è fermato a mirare quel vecchio senatore che colle sue rughe, coi suoi bianchi capelli attira l' occhio del visitatore e lo ferma a studiarlo più che se avesse la giovanile beltà di Apollo o la maestà di Cristo? — È Nicolò Priuli; all'osservatore poco interessa che sia stato, come fu, uomo di senno, prode di mano, alto magistrato, e che per due volte sia concorso al principato. Egli non ha tempo di cercare la sua storia, giacchè è tanta la virtù di quella pittura che non si cura d' altro che dell' opera insigne che gli sta dinanzi, e invidia a quel vecchio, più che

la sua saggezza, la fortuna di aver avuto a ritrattista il Tintoretto. Lì accanto vi è un altro Senatore, Vincenzo Morosini, pur esso mirabile, ma senza allontanarci teniamoci ai ritratti che sono in questa Accademia ([26]).

Nella Pinacoteca Contarini fermatevi dinanzi al ritratto di quel cavaliere. Il suo nome ci è sconosciuto, ma il Tintoretto ne ha fatto un ignoto immortale. È l'imagine di un uomo sui quarant'anni; robusto di corpo, di una serietà fiera. Nell'atteggiamento e nel volto vi è l'espressione di un'indole sdegnosa; è rosso di pelo e di carnagione; la sua testa illuminata contrasta col nero della veste; il sangue scorre sotto quella vernice... si direbbe è vivo!

Osservate attenti quei vecchi senatori. Come sono modellati quei visi! quanto è spiccato il loro carattere, e com'è tenuto conto di tutto in quella franchezza che parrebbe sentir della fretta! Sopra il viso di quegli uomini di Stato voi cogliete quasi il pensiero che li preoccupa. Su quei volti patiti dagli anni e dalle cure vi è una severa stanchezza. Qual magistero nelle ombre e nei lumi di quelle carni, quale studio del particolare nei capelli, nelle barbe, nelle stoffe, nelle ricche pelliccie e nelle pieghe di quelle toghe! — Accostatevi. Quella pittura vi cambia sott'occhio, quasi per magìa; tutte quelle particolarità minutissime, che hanno raggiunto l'eccellenza della imitazione, viste da lontano paiono lavoro lungo, assiduo, finamente accarezzato, viste invece da presso quasi vi sfumano; esaminate quella tela, quei tocchi e vi parrà che il

pittore abbia talora adoperato il pennello asciutto e direi che vi abbia dato di frego col dito. Vi scapperà forse di bocca la parola: *Sono fatti di niente!* — Allontanatevi un poco e vi si ripeterà l' incanto. Sembrerà facile a voi, vedendoli da presso, d' imitare, di copiare quella rozza e sprezzante maniera, ma non ardite di farlo; il pennello non segnerebbe che la caricatura del vero. Quell' opera è il risultato di studî pazienti e di una maestria acquistata con profonda osservazione, con una esperienza elevata al grado di scienza, quella tecnica fa parte dell' ingegno sovrano e della calda anima del suo pittore.

XIII.

Trattavasi di ricoprire nella Sala del Maggior Consiglio la parete ov' era stato distrutto il Paradiso del Guariento, ripetendone il tema ([27]). L' opera era stata offerta a Paolo Veronese e a Francesco Bassano insieme; ma sia che il soggetto non gradisse loro, o che le proporzioni sembrassero smisurate, o che le lore maniere di dipingere non si accordassero, fatto è che non vennero a conclusione. La voce pubblica indicò allora, come unico che potesse mettersi a tanta impresa, il Tintoretto. Giammai plebiscito in fatto d' arte fu più giustificato di quello.

Il Tintoretto, sempre desideroso di gloria, favellando coi Senatori diceva loro fra il gaio e il serio che, *essendo già vecchio, pregava nostro Signore di concedergli il Para-*

diso in questa vita, sperando, sua mercè, di possederlo anche nell' altra [28].

Gli fu dato il lavoro: — Il Paradiso — pittura di 34 piedi d'altezza e 74 di larghezza — da collocarsi nella Sala del Maggior Consiglio [29] — ecco i tre termini dell'opera immensa affidata al Tintoretto che aveva allora 70 anni. Era vecchio di età, ma la sua fantasia ancor giovine e pronta, giovine e balda la sua anima, sicura la mano. Ideò un modello, ma non quietatosi in quello ne compose parecchi. Fermatosi finalmente sopra l'invenzione che oggi si vede, non volle altro aiuto che dal figlio Domenico, desiderando che quell'opera fosse gloria di famiglia [30].

Varî furono i giudizî intorno a questo dipinto. L'Algarotti citò il Paradiso del Tintoretto come un'invenzione male ideata; e propriamente come *un ammonzichiamento di figure; e che è da per tutto là entro un formicolaio, un nuvolo, un caos che travaglia l' occhio di troppo* [31]. Giudizio, come lo stile del critico, falso. Ma risalendo il corso dei tempi l'ammirazione cresce. Il Bassaglia, nel secolo scorso, scriveva che *il Paradiso era opera numerosa, senza fine, ed altrettanto ben disposta da mostrare a quanto l' arte possa giungere* [32]. Lo Zanetti, accennate le varie critiche, conchiudeva *che codesto dipinto era l' opera di un potente artista, sempre grande, sempre fecondo* [33]. Il Boschini, nel seicento, scriveva con entusiasmo che *il Paradiso è in quella tela così bene espresso che chi lo mira,*

per reverenza vi s' inchina ([34]). Elogi ne fa il Martinioni nelle aggiunte al Sansovino, e più il Ridolfi, il quale dice *che pare impossibile che umano intelletto abbia potuto arrivare all' espressione di sì gran concetto. Che allo scoprirsi di un esempio sì raro del Paradiso parve ad ognuno che si svelasse agli occhi dei mortali la celeste beatitudine* ([35]) e che gli amici se ne rallegravano come di meraviglia non prima veduta, e che gli stessi pittori, soprafatti dallo stupore, predicavano una tanta virtù.

Non ne fa minori elogi lo Stringa ([36]); e il giudizio di questi due ultimi è importantissimo, giacchè essi videro quel dipinto, in tutta la sua bella armonia. In mezzo ai tanti tesori d'arte che ci stanno davanti e dintorno il nostro occhio, spesso sbadato, guarda e passa; ma se ci fosse concessa la dotta pazienza di qualche straniero, quanto più saggia non diventerebbe la nostra critica! E con affetto ricordo il nome del Ruskin, mio compagno d'ammirazione. « Quantunque, egli dice, in tutte le sue più grandi tele Tintoretto sia interamente affascinato dalla sua simpatia per Michelangelo e lo vinca nel suo proprio campo, lo avanzi per movimento, lo superi pel numero delle figure, lo soverchi in fantasia, lo lasci indietro nell' impeto *(rage)* egli sa essere altrettanto gentile quanto è forte, e questo *Paradiso*, quantunque fuor di questione la più vasta tela del mondo, è altresì la più ricca di pensiero e la più preziosa » ([37]). Ma perchè il giudizio del nostro tempo è diverso da quello dei secoli precedenti?

perchè quel dipinto non fa più sopra di noi quella straordinaria impressione che ha fatto in altra età? — Perchè l'opera che noi miriamo non è più quella che è uscita bella, vergine, dalla mente e dal tocco dell'artista. Avendo il Tintoretto nel Paradiso, e in altre pitture del suo ultimo periodo, adoperato dei fondi scuri, come fece il Bassano, per sue viste d'arte e per potervi lavorar sopra più presto, accadde col tempo che quella tinta scura, per la sua sostanza, corrose le mezze tinte; ne successe quindi una vera alterazione chimica e da questa una grande alterazione artistica. I piani del quadro, dapprima bene distinti, si confusero e il giuoco prospettico, a lungo studiato dal pittore, svanì. Le nubi che, illuminate, dividevano schiera da schiera, perdettero splendore e così il contrasto scemò; le figure poste dall'artista negli ultimi piani si avanzarono. Colla pioggia filtrata dall'alto alcuni colori perdettero della loro vivacità, il verde si ossidò, gli scuri si fecero più densi. S'aggiunga a questo lo strazio fattone nel secolo scorso dal pittore Francesco Fontebasso; è proprio un'opera contro la quale pare che abbiano congiurato cielo e terra; eppure è ancora lì sorprendente! ([38]).

Parecchi anni passò il Tintoretto davanti a quella tela. L'occhio non può cogliere tutto quel mondo di felici. Proviamo a notare le schiere di quei Beati.—Cristo è nell'alto con Maria e attorno a loro volano degli spiriti; altri guardano e pregano. Più dappresso i Serafini e i Cherubini, poi gli Arcangeli con S. Michele, i Troni, le Virtù,

le Podestà, le Dominazioni, i Principati; indi i Martiri, gli Innocenti, i Dottori, i Pontefici illustri, gli Eremiti, i Confessori, le Sante Vedove, le Vergini. — Adamo apre il coro dei Patriarchi e dei Profeti; Eva, simbolo della famiglia, appoggiata ad un simulacro di casa, è ritta in mezzo ad alcune eroine del vecchio Patto. Seguono gli Apostoli, gli Evangelisti, i discepoli di Cristo. Nel luogo centrale l'Angelo custode di Venezia che innalza le preghiere della città a Dio. E fra codeste turbe, in mezzo a luminosi spazî, schiere d'angeli nuotanti in aerei splendori.

Contate quelle figure, quelle teste.... Impossibile! Nelle nubi irradiate che rallegrano quel cielo si muovono vagamente velati angioletti, e fra spazii lucenti traspaiono, come per acqua nitida, altri ed altri visi di bambinetti giocondi.

Noi non abbiamo che numerato le schiere di volo. Codesta opera del Paradiso è tale che quanto più la si studia e più grande apparisce.

La taccia che quel dipinto sia una confusione non regge. La composizione, benchè affollata, è armonica. Tranquilla nel mezzo va moltiplicandosi e dilatandosi ai lati per mostrare, in quel movimento crescente una gioia diffusa, che si fa sempre più intensa; lo che mi ricorda ciò che dice Dante, che la letizia si fa maggiore, quanto più le sfere sono popolate ([39]). Parimenti strana è l'altra accusa che codesto dipinto pecchi di troppa simmetria. Neppur volendolo credo che il Tintoretto sarebbe caduto in questo

difetto; egli avrebbe dovuto mutare se stesso. Ciò che pare simmetria è armonia squisita. Le linee dell'una e dell'altra parte su cui stanno le figure sono varie per direzione e per forma e diversa da quella dei lati è la disposizione delle linee del centro.

È certo che se il Tintoretto avesse avuto fra mani un soggetto differente, come ad esempio l'Inferno, il suo assieme sarebbe stato più animato, e più mosse, più spezzate ne avremmo viste le linee, e ci avrebbe presentato una varietà maggiore di figure, di pose, di volti come ha mostrato nel *Giudizio finale*. Il dolore ha maggiori espressioni che la letizia, ed è più drammatico. Sospiri, pianti, alti guai, accenti d'ira, disperati rimpianti della vita, visi angosciati, scontorcimenti di membra possono essere ritratti e dal poeta e dal pittore in cento modi diversi. Offre invece poca varietà di espressione la gioia, la quale si mostra solo nella serenità della pupilla, nel sorriso, nella gentile compostezza del volto e degli atti; la gioia dello spirito è di per sè riposata, statica; ristrettissima poi è la espressione della gioia dei beati, la più calma, la più ideale delle gioie, quella cioè dello spirito che si allieta nella contemplazione della Divinità. Se dunque il Paradiso del Tintoretto potesse mai apparire simmetrico, non sarebbe colpa codesta da attribuirsi all'artista, ma piuttosto al soggetto. Il Paradiso stesso di Dante è meno interessante dell'Inferno ove il tormento è vivo e le figure si mostrano agitate dalle passioni umane e parlano la parola

dei vivi. Nel Paradiso l'anima liberata dalle cure terrene s'india, tutto diviene spirituale e il godimento si manifesta poeticamente colla luce e col canto ed è percepito coi sensi estetici della vista e dell'udito. Il sentimento passa dal cuore, per così dire, entro la mente, la quale lo spoglia della parte mondana, gli dà quasi intelletto d'amore e lo idealizza. È un sentimento riflesso; e il Paradiso di Dante è appunto illuminato da questa luce riflessa. E, come Dante, Tintoretto profuse nella sua elevata composizione angeli in atto di cantare e pregare, e lucidi spazî e splendore che emana da Dio e scende, si diffonde, e avviva e ricrea quegli spiriti eletti!

Se Tintoretto avesse fatto un paradiso tutto tripudio, con belle prospettive, con sontuosi concerti, con profani abbracciamenti, con pompa di bei nudi e lusso di ornamenti mondani avrebbe, a primo tratto, colpito di più lo spettatore, ma ci avrebbe anche dato il paradiso di Maometto, invece che il paradiso cristiano. Così Dante se avesse animato le creature dei suoi cieli di passioni umane, e si fosse curato, più di quello che ha fatto, di episodî e di ricordi terreni, e avesse voluto parlare più ai sensi che allo spirito, ci avrebbe offerto un maggiore allettamento, ma avrebbe errato il concetto del Paradiso cristiano. — Le accuse di confusione e di troppa simmetria, in ogni caso, perchè opposte, si eliderebbero; fu detto anche, con un giudizio molto sintetico, che quel dipinto è una follia! Sì; ma una di quelle sublimi follie che non sa farle che il genio.

XIV.

Dopo la grande opera del Paradiso si può dire che il Tintoretto abbia chiuso la sua vita d' artista ([40]). La fine fu degna di quel grande. La sua vecchiezza fu contristata dalla sventura; quattr' anni prima di morire perdette la figlia Maria, pittrice di grido, l' angelo della sua casa, che col talento e colla virtù aveva rallegrato la sua famiglia ([41]). Fatto negli ultimi anni tetro s' aggirava spesso attorno il convento della Madonna dell' Orto conversando con quei Padri e meditando con loro sulla vita che passa come un' ombra, e sulle tenebre profonde, misteriose della morte. Questo vecchio venerando, che dell' arte aveva fatto il culto di tutta la sua vita, quale tristezza non avrà provato quando la sua mano, un dì tanto obbediente all' estro, fatta tremante dagli anni, si sarà mostrata ribelle a tradurre in atto le rivelazioni della fantasia. Quante poetiche larve saranno passate per la sua mente, e pur troppo, non altro che larve!

Morì nel 1594 di quasi 76 anni, e con grande onore fu seppellito alla Madonna dell' Orto ove aveva stampato sì vasta orma del suo genio. Come Paolo Veronese giace fra le sue belle creazioni di S. Sebastiano, riposa il Tintoretto accanto al *Giudizio finale*, alla *Santa Agnese* e a quelle altre sue opere immortali. Prima di lui erano scesi nel sepolcro Tiziano, Paolo Veronese e Jacopo Bassano.

Egli fu l' ultimo della bella schiera e con lui si chiuse la grande scuola Veneta che gittò un ultimo raggio di splendore sul Tiepolo ([42]).

XV.

L' arte aveva tratto ispirazione dalle condizioni della patria e fu com' essa larga di magnificenze; com' essa vigorosa e imponente ([43]).

Nel secolo XVI Venezia aveva già raggiunto l' apogeo della grandezza. Salvatasi dalla Lega di Cambray, per virtù di senno politico, parve raccogliere tutte le sue forze e in quel secolo godette una vita di più secoli. Dominò colla diplomazia, colle armi, coi commercî, colle arti, colla libertà, perocchè anche la libertà è forza d' imperio. La scoperta d' America l' aveva turbata, ma per essere troppo recente, non avevala ancora profondamente esquilibrata, essa seguìva con trepida gelosia i viaggi dei Portoghesi e, con senso profetico, volgeva l' occhio a Suez. Ma, stretta da terra e da mare, era invece forzata a mortali duelli contro i suoi implacati nemici. Il suo spirito era sveglio e se le era tolto il nuovo continente, fondava altri scali in Oriente ed estendeva le sue relazioni al Nord. All' interno ferveva il moto degli affari, germinavano idee economiche innovatrici e si libravano progetti per l' escavo dei porti; operoso era ancora l' Arsenale, specialmente nella prima metà del secolo; animate le industrie, diffuso il

benessere. — In guerra perpetua coi Turchi anche soccombente era grande. Perdeva Cipro, ma più che per colpa propria per colpa degli altri Stati, e al nemico non lasciava, a Famagosta, che la conquista delle rovine e di una fama esecrata. Perdeva l'isola, ma serbava a sè, col nome del Bragadino e degli altri martiri, glorie degne di Roma ed esempî di temerità eroiche ai futuri difensori di Candia. Essa fu l'anima d'Europa a Lepanto ove vinse col consiglio e colla prodezza. Vigile anche in mezzo alla vita allegra aveva un collegio di cittadini incaricati di tener sempre pronte 100 galee; attenta oltre che al mare alla terra, quale baloardo contro il Turco, fortificava Palmanova. Risoluta nella difesa de' suoi diritti, coll'avvedimento acuto e colla fermezza aperta, tenne testa al Papato mostrando, come fece poi col Sarpi, che la guerra della parola è talora più mortale che quella delle armi. E, accanto a queste virtù severe, le lettere e le arti in fiore. Qui facevano prova d'ingegno e di sapere il Bembo, il Navagero, il Sanuto, il Sabellico, Trifone Gabriele, i Manuzî, il Ramusio, il Badoer e Paruta. Fiorivano le Accademie letterarie, celebri quelle dei Pellegrini e della Fama; la stampa tenuta quasi come un'arte bella e protetta con privilegî; notevoli le biblioteche e le raccolte preziose, come quella del Grimani. Onorata era la scienza; a Padova la Repubblica chiamava il Galileo, il quale memore dell'invito dedicava poi al Doge Leonardo Donato gli stromenti di sua invenzione; e a quel dotto Ateneo convenivano giovani

da ogni parte, e fra i più studiosi, nota la storia, Gustavo di Svezia. Splendide le arti; il Bono, i Lombardi, Sansovino, Palladio, Scamozzi, Da Ponte mettevano a gara la loro fantasia per innalzare Tempî, Scuole, Palazzi, Teatri, ch' erano adornati dalle statue e dai fregi dei Lombardi, del Sansovino, del Vittoria, e arricchiti dai pennelli miracolosi di Tiziano, di Palma, di Paris Bordone, di Bonifacio, del Pordenone, del Tintoretto, di Paolo, dello Schiavone, dei Bassano, degni seguaci dei Bellini e di Giorgione, morti sull' alba del secolo. Festante era la vita; il popolo dalla operosità pigliava gaiezza e vigoria e si mostrava ardito e forte nelle *Lotte dei pugni*, *nelle Caccie del toro*, nelle battaglie. Le Compagnie della *Calza* intente ad apprestare divertimenti, e balli, e convegni nelle case dei patrizî e degli artisti e rappresentazioni sceniche fatte con pompa; le feste per l' arrivo dei Principi magnifiche, quelle per Enrico III nel 1574 favolose. Per l' Arco del Lido Palladio fa il disegno, e lo dipingono Tintoretto e Paolo Veronese. Tutta Venezia, con tutto il suo maggior fasto, aspetta il principe. Immaginiamo una galea condotta da 400 Schiavoni in costume, con un corteggio di altre 14 galee capricciose, svariate per forma e per decorazione, di 170 ricchissime barche delle Corporazioni con musica; e un numero sterminato di gondole coperte di raso, di damasco, di drappo d' oro; e le Sale del Maggior Consiglio e dello Scrutinio parate ad un ballo sontuoso e duecento gentildonne notevoli per bellezza, per grazia, per lusso elegante,

in mezzo a Senatori e a Cavalieri. E lungo il Canal Grande regate, serenate, luminarie. — Venezia era allora una regina bella, potente, odiata, ma invidiata, e degna del suo potere; e agli occhi dello straniero doveva ben apparire come qualche cosa di fantastico, come una fata, come una bella poesia spirante profumo orientale.

XVI.

Il Tintoretto esercitò al suo tempo una grande autorità sopra gli artisti e attorno a lui, come a tutti i sommi, fiorì una scuola di valenti pittori e ricorderò, oltre ai suoi figli Domenico e Maria, l' Aliense, Paolo Franceschi, Odoardo Fialetti, Flaminio Floriano, Martino di Vos, Giovanni Rothamer, Cesare dalle Ninfe; e, se non fra gli scolari, fra gli studiosi della sua maniera ricorderò i Caracci e, come innamorato e memore del suo brio, Pier da Cortona, e non vi era artista italiano o straniero che visitando Venezia non ricercasse le opere sue. Morto lui sorse una folla d' imitatori o meglio di contraffattori della sua maniera, ma gli scolari esagerando le arditezze della fantasia e della tecnica di tanto maestro, senza avere le risorse del suo genio e il correttivo della sua esperienza, trasmodarono. Non si può dire però ch'egli abbia aperto il varco fra noi alla scuola del barocco, come non dirò, per difendere il Tintoretto, che sia stato piuttosto Paolo Veronese; basta una linea per passare dal vero al convenzio-

nale, dal capriccioso allo stravagante, dall'arte all'artificio; al di qua di questa linea vi è il Tintoretto, vi è il Caliari, al di là trovi il Piazzetta, Sebastiano Rizzi, Tiepolo; una linea divide spesso il Sansovino dal Longhena, Michelangelo dal Bernini. In Tintoretto vi è talora il segno di una grande scuola che volge al tramonto, ma è un tramonto, splendido, poetico, ricco di svariati riflessi e di nubi fantastiche, è un tramonto che somiglia ad una bella aurora. Con tutti i suoi difetti egli è il più fecondo, il più arrischiato, e il più grande dei nostri compositori e giustamente fu chiamato il *Michelangelo* della Scuola veneta ([44]).

Il Vasari portò sul Tintoretto, ancor vivente a quel tempo, un giudizio che non saprei dire se più malevolo o sguaiato. In mezzo a qualche lode lo censura aspramente. Con molta solennità il Tintoretto è da lui giudicato come *un ingegno stravagante e capriccioso, che anzi ha superato la stravaganza con le nuove e capricciose invenzioni e strani ghiribizzi del suo intelletto, che ha lavorato a caso e senza disegno, quasi mostrando che l' arte è una baia!* E colla stessa gonfia vanità, « che par persona » sentenzia come il povero Tintoretto *abbia lasciato le bozze per cosa finita e appena sgrossate, così che si veggiono i colpi dei pennegli fatti dal caso o dalla fierezza, piuttostochè dal giudizio!* ([45]).

E quasi il Tintoretto fosse uno scapestrato dell' arte gli ricorda le buone opere fatte nella giovinezza e lo ammonisce e gli mostra in quale perdizione sia dannata-

mente caduto. Io non farò la critica di questa critica irriverente, la quale mostra o molta leggerezza, o una imperdonabile volgarità di giudizio, o una stizza cieca, indegna d'animo eletto. Ma forse il Vasari prestò la sua penna ai nemici del Tintoretto che, come fu notato, l'odiavano accanitamente; ignobile servizio al quale non doveva egli mai abbassare il suo ingegno e la sua dignità. Quale contrasto fra i giudizi del Vasari e quelli del Ruskin, il quale invece trova « che il Tintoretto lavora colla consapevolezza di una potenza sovrana che non può essere inceppata che dal tempo e dallo spazio ... e con tanta facilità pone ad effetto il suo proposito, come se attraverso il suo involucro mortale operassero le grandi forze della natura! » ([46])

Difetti il Tintoretto ne ha, come ne ha ogni artista; anche il genio è soggetto all'errore, ma i sommi ingegni vanno giudicati largamente.

Mettiamo pure assieme o critici le vostre accuse. Il Tintoretto ama il capriccioso e per brama di novità e movimento rende i suoi quadri troppo copiosi; qualche linea gli scappa di mano, qualche disarmonia stuona nelle sue tele; getta talvolta sopra le sue figure delle pieghe bizzarre, colpeggia troppo alla brava e tira via di pratica; per l'amore degli spiccati contorni e del rilievo esagera le ombre ed i lumi; la tavolozza gli nega talora la freschezza delle tinte, ma, conchiudete con me, anzi collo stesso Vasari il quale, inconsapevole forse, si è lasciato sfuggire

una verità, *che il Tintoretto fu il più terribile cervello della pittura!* (47)

XVII.

Fu ripetuto che il Tintoretto errò nell'aver voluto accoppiare il disegno di Michelangelo col colorito di Tiziano « elementi tra loro affatto contrari, perchè originati da due modi di vedere e di sentire tutto diversi e perciò inconciliabili e impossibili ad unirsi senza offendere l'armonia del concetto e senza correre pericolo di cadere all'ultimo nel manierato. » (48)

Qui l'asserzione è senza prova.

Il disegno di Michelangelo è fatto sul vero? Si avvicina al vero? Tenta di riprodurre la realtà? — Sì. Il colorito di Tiziano è il risultato dello studio sul vero? si accosta al vero? tenta di riprodurre anch'esso la realtà? — Sì. E perchè due qualità che unite ci darebbero l'eccellenza debbono avere una forza repulsiva e respingersi? Se Michelangelo e Tiziano si trovano alla stessa vicinanza del vero, l'uno col segno, l'altro col colore, perchè un altro grande, il Tintoretto, che aveva dell'indole e del genio d'ambedue, fatto esperto delle maniere loro, non poteva accordarle?

Ma era proprio così diverso il modo di vedere e di sentire di Michelangelo e di Tiziano da essere inconciliabile? Non credo. Tiziano, come il grande fiorentino, stu-

diò con profondo amore l'anatomia e ne fanno fede le tavole disegnate per l'opera del Vesalio, celebre maestro di questa scienza in Padova e, come Michelangelo, studiò statue antiche e ne' suoi dipinti se ne trovano traccie; tutti e due poi cercarono e raggiunsero una maniera larga e vigorosa, ben lontana da quella dei quattrocentisti, e intenta a ritrarre il vero. È certo che Michelangelo e Tiziano trattarono l'arte in modo differente, come la trattarono tutti i sommi, altrimenti non vi sarebbe più stata originalità, ma da questo non risulta che le loro maniere non potessero trovare un accordo. Fra il giovine Raffaello e Michelangelo v' era assai ben maggiore diversità nel modo di vedere e di sentire; erano anzi due nature, due anime opposte, ed opposto era il loro stile, eppure l' uno influì sull' altro; Raffaello allargò la sua maniera e Michelangelo raddolcì la sua. E il Sanzio, che aveva cominciato colla timida e pia eleganza del Perugino, finì colle gigantesche composizioni del Vaticano, ben degne dell' invidia di Michelangelo, e animate spesso da vivace tavolozza ch' egli studiò nei Veneziani; dal che si vede come Raffaello abbia fatto tesoro e dell' una e dell' altra maniera. — Ma forse si è detto impossibile l' accordo, perchè Michelangelo veduta una Danae di Tiziano si lamentò che a Venezia non vi fosse miglior metodo nello studio? Ricordiamoci che chi pronunziava questo giudizio era Michelangelo, il quale ebbe a dire, per dispetto a' suoi emuli, che la pittura ad olio era pittura da femmine, era

Michelangelo, uomo incontentabile, e fiero come il suo Mosè. Ma pur concesso che il disegno di quella Danae non fosse stato di tutto suo gusto, quanto non sono significanti le altre sue parole: *che molto piacevagli quella maniera e quel colorito!* ([19]) Ma come poteva egli lodare la maniera e il colorito di Tiziano se fra loro vi fosse stato un modo di sentire e di vedere impossibile ad accordarsi? Egli avrebbe dovuto allora condannare lo stile e il colorito di Tiziano. Ma chi non crede invece, e le sue parole ce ne persuadono, che, se egli avesse potuto rifare il cammino della vita e dell' arte, e sconfessare in parte se stesso, avrebbe tentato di far sua quella maniera di colorito pastosa, vigorosa, illuminata? Chi vorrebbe sostenere che Michelangelo se fosse vissuto a Venezia si sarebbe ostinato nella sua fredda e monotona tavolozza? Perchè Tiziano non avrebbe potuto colorire una figura, una composizione disegnata da Michelangelo?

È vero che la scuola veneta rifuggiva dai pentimenti e dai lascivi ritocchi della fiorentina, ma questo non porta alla conclusione che il disegno fiorentino non si potesse colorire che nel modo di quella Scuola. Michelangelo lavorò forse a sistema di correzioni e di ritocchi il suo Giudizio Universale, e le Sibille e i Profeti? L'avrebbe potuto anche volendolo? No, e per le esigenze della pittura a fresco e per quelle della composizione e del suo spirito ardito. La larga maniera veneziana sarebbe stata anzi in armonia coll' audacia del suo genio.

Fra Sebastiano Del Piombo ebbe a dire che se il Vecellio avesse veduto le opere di Michelangelo e di Raffaello, col suo mirabile colorito, avrebbe fatto cose stupende; lo che mostrava com' egli pure non solo credesse possibile quell'accordo, ma fosse convinto che ne sarebbe derivato alcun che di meraviglioso. E notisi che Fra Sebastiano aveva studiato da prima con Giambellino e Giorgione, poi con Michelangelo, e ch' egli stesso congiunse nelle sue opere l' una e l' altra maniera; anzi v' ha di più. Michelangelo, avendolo preso a proteggere per combattere Raffaello, lo ajutava nel disegno, gli rivedeva qualche volta i cartoni e contornava le sue figure, lasciando che Fra Sebastiano dipingesse poi colla sua bella maniera veneziana, per cui si può dire che Michelangelo stesso abbia risoluto la questione. Infine perchè accompagnando il disegno sapiente, col sapiente colorito si sarebbe offesa *l'armonia del concetto?* Quale maggiore impressione non avrebbe destato il *Giudizio Universale* se fosse stato colorito da Tiziano! Ma, senza tentare le ipotesi, chi non ricorda il *San Pietro Martire?* In quelle pose, in quella fierezza, e perfino in quell' aspra selva non pareva di vedere il segno di Michelangelo? e non era tutta quella tragica scena dipinta da quello stesso pennello della Danae? E non abbiamo sott' occhio, vivo, terribile il *Miracolo di San Marco* nel quale vi è tutto lo spirito di Michelangelo e il pennello di Tiziano? L' armonia del concetto non poteva anzi avere che un' espressione maggiore da quel grandioso ac-

coppiamento, nè poteva essere altrimenti, giacchè il colorito vero fa spiccar maggiormente la sapienza del disegno; sono due verità che si ricambiano lume. Il Tintoretto proclamando adunque quella formula direttiva dell' arte sua, *disegno di Michelangelo*, *colorito di Tiziano*, aveva stabilito un alto principio del quale egli sentiva tutta la verità, un principio che dimostrava come quel grande aspirasse al sublime dell' arte e sentisse di poter stare, vivo e morto, accanto a Michelangelo ed a Tiziano.

XVIII.

Si disse da un critico moderno che il Tintoretto, *come troppo volgare imitatore della natura, poco si curò della nobiltà dei concetti e di una eletta disposizione delle figure.* (50) Non posso acconsentire in questo parere. Il Tintoretto fu tutt' altro che un imitatore volgare del vero; a questo giudizio si potrebbe dar appena passata se si parlasse di Jacopo Bassano, o meglio de' suoi figli. Uno dei meriti del Tintoretto è appunto di avere studiato e riprodotto la natura ed il vero, con raro talento. Io credo che esprimesse un grande elogio il detto che correva ai suoi tempi, cioè che mentre il vecchio Bassano rendeva ne' suoi quadri melensi anche i giovani, il Tintoretto animava anche i vecchi. Gli fu data colpa di avere studiato e ritratto teste di popolani, ma se quelle teste avevano un carattere, perchè non doveva prenderle a modello? perchè

si voleva che sacrificasse il vero ad un' idea preconcetta? o si esigeva che anche nell' arte imitasse l' oligarchia che reggeva Venezia e non ritraesse che teste patrizie? Se il Tintoretto ritraeva ne' suoi quadri la testa di un popolano con quel fatto la iscriveva nel Libro d' Oro dell' Arte.

Ho già mostrato a quale altezza nel comporre egli si fosse levato; basta ripensare a qualcuno de' suoi capolavori. Non vi è alcuno fra i Veneti che nella forza del concetto, nel movimento, nell' estro lo superi. Tiziano nel complesso delle sue qualità artistiche, gli è superiore, e rimane il principe dei veneti pittori, ma nella robustezza del pensiero, nelle risorse inventive, nel modo di trattare larghe composizioni, nella varia espressione dei volti e delle pose, nel carattere gli è inferiore.

Per confrontare una grande composizione di Tiziano con una delle maggiori del Tintoretto bisogna ricorrere al *S. Pietro Martire* concepito e colorito in modo insuperabile; ma tutte le altre sue opere, come composizioni, cedono a quelle del Tintoretto. L' *Assunta*, il *Martirio di S. Lorenzo*, la *Presentazione al Tempio*, la *Fede*, immortali lavori, e fra i più grandiosi di quel sommo, non hanno certo la vigoria di concetto e l' originalità del *Miracolo di S. Marco*, meraviglia d' audacia, della *Crocifissione*, tragedia di Shakespeare, e del *Paradiso*, cantica Dantesca. Tiziano ha una disposizione di figure tranquilla, armonica; vi è in lui una calma sicura, rivelatrice di potenza, ma chi guarda i suoi quadri è tratto a sospettare o che la

fantasia non gli fosse sempre amica, o che, conoscendo quel grande come la maggiore sua forza fosse nel colorito, studiasse quella sobrietà per non distrarre la sua mano e l' attenzione del pubblico. Certò è che egli cura più la forma che il concetto, dipinge più volentieri un' azione riposata, che commossa; è più il pittore della vita robusta, che delle poetiche idealità; ama più le Veneri che le Madonne, più le nudità voluttuose che i veli simbolici, ha più la festività pagana, che le solenni melanconie cristiane. Nei suoi quadri spira l' aria pregna di vita de' suoi monti e vi è la traccia sensuale del secolo e di Venezia.

Pigliamo uno de' suoi capolavori. L' *Assunta*, splendida come il sole, abbaglia lo spettatore ma, più che alla parte spirituale, è evidente che il pittore ha mirato in quella tela al realismo, alla tecnica e vi è riuscito potentemente. Maria ricorda troppo una figura terrena; esuberante è il vigore di quelle membra, non vi è trasformazione in lei, non traluce nel suo viso raggio di divinità. Il volume delle molte e colorate sue vesti, Dio che, discendendo ad accoglierla, fa col manto e cogli angeli cortina al quadro, e quella festa popolosa di bambini, le tolgono di salire; d' altronde pare ch' essa brami, più che di ascendere alle superne regioni, di rimaner presso terra e di lasciarsi ammirare dagli uomini. Tutto è notevole; grandioso n' è l' assieme, ma sempre però come forma, più che come idea. Sono gigantesche le figure degli apostoli, ma il carattere loro non è nè alto, nè grandemente

spiccato; si vede che il pittore mirò più alla loro corporatura che all' intelligenza dei volti, ed essi ci appariscono piuttosto come i rozzi pescatori riarsi dal sole, che gl' ispirati banditori della nuova dottrina. Quegli angeli, sublime fattura, stanno anch' essi a far pompa dei loro nudi morbidi e di un incarnato vivo, sono più bambini sani, giocondi, sono piuttosto lascivetti amorini che spiriti celesti.

Se, per avventura, potessi parere troppo esigente dirò che l' *Assunta* di Tiziano mi fa sovvenire di un altro capolavoro, che ha con esso qualche corrispondenza, la *Trasfigurazione* di Raffaello. Là il Cristo è veramente trasformato da figura terrena in celeste; candido come la neve, pare che in mezzo alla luce si tramuti agli occhi dei discepoli e dello spettatore. E carattere distinto hanno quegli apostoli nel volto e negli atti; senza parlare delle figure di Elia, di Mosè, di quel giovinetto ossesso e di quella donna! Ma, discendendo da questo volo, dirò che se Tiziano ha dipinto un' Assunta terrena essa è ben degna di salire al cielo.

Paolo Veronese spiega delle seduzioni maggiori del Tintoretto; quanto v' ha di bello nel volto umano, di elegante e di splendido negli ornamenti, tutto è raccolto nei vivaci suoi quadri; sulla sua tavolozza la luce ha stemperato le sue tinte più vaghe ed arcane, ma come compositore, come pittore della natura sta ben lungi dal Tintoretto. Dinanzi alle tele di Paolo noi ci sentiamo come in

luogo di delizia; lo spirito guardandole si riposa ed è colto da una dolce gajezza, ma la nostra ammirazione non ci trasporta al di là di quelle pitture; il senso vi è attratto, sedotto, ma lo spirito non è invitato ad alcuna seria meditazione e divaga a suo piacere fra quelle colonne, fra quegli archi, in mezzo a quelle belle teste, a quella folla di figure, a quella pompa di ornamenti, a quello strascico di vesti, a quello strepito allegro. Nelle sue pitture spesso non troviamo l' idea, non il sentimento dell' azione, il carattere delle varie figure, la verità dei costumi; nei quadri di quel grande e bizzarro ingegno, mi si passi la celia, spira l' aria di Monte Baldo. Il suo mondo è un mondo fantastico. Cristo è un Cesare che banchetta; il pittore è un gaudente; i miracoli si compiono in mezzo alla baldoria e moretti, nani, cani e scimie formano il suo stravagante corteo.

Quale differenza fra questa elegante spensieratezza, piena di assurdità gioconde, e la mistica meditazione di Leonardo da Vinci che studia per anni ed anni il vario carattere dei suoi Apostoli e con acutezza psicologica cerca un' espressione per ogni volto e affatica l' occhio e la mente per trovare nel mondo dei viventi, e in quello del suo alto ideale, il tipo del Cristo.

Nè Paolo era trascinato a codeste licenze per sopperire con artifizî all' aridità di soggetti sacri; pigliamo un quadro eroico e vi troveremo gli stessi difetti. Mettiamoci davanti alla *Tenda di Dario*. E, prima di tutto, dov' è la

Tenda? L'artista ha dimenticato il soggetto del quadro; la tenda manca. Vi è invece un ricco edifizio di pietra, con archi e terrazze, inesplicabile controsenso. Ma perchè il pittore ha rifiutato di tenersi alla storia, la quale, invece che vincolargli l' estro, gli offriva modo di sfoggiare tutto il suo bel capriccio con decorazioni e pompe veramente artistiche? Si sa che la tenda del re Persiano era ricchissima; conteneva il bagno, la mensa apparecchiata per un grande banchetto, la stanza della moglie e della madre, una regia insomma fastosa, poco lungi dal campo di battaglia, carica degli ornamenti più preziosi dell' Oriente. E Paolo, che sulla sua tavolozza aveva il riflesso del cielo e del lusso d' Oriente, rifiutò d' ispirarsi al vero soggetto così in armonia col suo talento!

Ma procediamo; quale verità storica vi è in quella situazione, in quelle figure, in quei costumi, in quegli accessorî? L' artista ha raggiunto almeno lo scopo di commuoverci con una scena dolorosa, qualunque ella sia? No; oltre alla verità, è la solennità, è il sentimento dell'azione che manca. Quel vincitore non è nè Alessandro, nè Carlo Magno. Quelle donne inginocchiate davanti a lui non hanno il terrore di donne vinte, cadute prigioniere e spaventate dagli orrori della battaglia sotto ai loro occhi combattuta e dal pensiero che Dario possa essere raggiunto ed ucciso. Non hanno neppure la dignità di regine che piegano il ginocchio non l'animo. Il pittore non ha pensato d'altronde ai sentimenti che dovevano agitare

la grande anima di Alessandro, l'orgoglio, la voluttà della vittoria, e la pietà; non a quelli della turba spettatrice di tanta scena; di una cosa sola non si è dimenticato, dei suoi edifizî, che con un colpo di bacchetta improvvisa per ogni scena, e della fedele sua scimia. Egli ha fatto un quadro di decorazione, ma non si è curato nemmeno che la decorazione fosse verosimile; l'architettura è greco-romana, il costume è veneziano, romano, paolesco; non vi è color locale di tipi, di cielo; la *Tenda di Dario* è un quadro che ha nei particolari delle bellezze, giacchè ogni opera di Paolo ha traccia del suo tocco mirabile, ma nell'assieme è freddo e inferiore alla sua fama.

Dove Paolo ha mostrato maggior sentimento è nel San Giorgio a Verona, e più nei quadri di San Sebastiano. Il raggio della pietà illumina codeste scene e accresce splendore all'affascinante sua tavolozza, ma è evidente anche in questi lo scopo di raggiungere un alto effetto pittorico, di spiegare pompa di belle teste, di spalle e di braccia femminee, di pieghe e di ornamenti; vi è un grandioso che sente del teatrale, e accanto al tragico una bizzarria inopportuna. San Sebastiano va alla morte e incoraggia due compagni a seguirlo, ma fra i piedi di quegli eroi v'è un cagnolino, e da una parte una scimia, accessorî volgari, dannosi all'effetto, che disturbano la solennità dell'azione e smorzano il sentimento dell'osservatore, il quale mentre sta per commoversi è costretto a sorridere della stranezza del pittore. Date invece a Paolo di

dipingere una festa, malgrado i suoi capricci e le sue inesattezze, riuscirà degno della sua fama. Nelle tante favole, nelle tante figure allegoriche da lui dipinte resterà insuperato; nell'*Apoteosi di Venezia* onorerà Venezia e l'arte; nel *Ratto d' Europa* spirerà tutto il profumo della natura in festa, tutto l' alito della voluttà.

Maggiore di Paolo e dello stesso Tiziano è, nella composizione, il Tintoretto. Egli studia l'azione dei suoi quadri e vi dà carattere; Paolo in tutti i suoi quadri si rassomiglia, Tintoretto in ognuno dei suoi si trasforma, perchè egli ha sempre presente questo supremo principio d'arte, il *carattere*. Eccolo quindi terribile nel *Giudizio universale* e nella *Strage degl'innocenti;* solenne nella *Presentazione al Tempio*, nell'*Adorazione del Vitello d' oro*, e nei quadri storici; elegiaco nella *Santa Agnese* e nella *Deposizione;* pagano nelle *Grazie* e in *Bacco* ed *Arianna;* guerresco nella *Presa di Zara;* fantastico nel *Miracolo di S. Marco;* drammatico nella *Crocifissione;* contemplativo nel *Paradiso*. Ed è per codesta sua qualità eminente di dar carattere proprio ai varii soggetti che, diversamente dagli altri pittori veneti del cinquecento, in mezzo alla indifferenza e alla procace sensualità del suo tempo, imagina composizioni sacre che hanno carattere religioso e, lui, sì fiero, calma lo spirito in pietose e mistiche idee e disegna il melanconico gruppo delle donne nella *Crocifissione* e le desolate *Deposizioni dalla Croce* e gli spiriti eletti e gli eterei splendori del *Paradiso*.

Non sacrificando l'idea alla forma e all'effetto, e affaticando il pensiero per rappresentare i suoi soggetti nel modo più proprio, riesce vero ed efficace. Aiutato dalla sua feconda fantasia egli trova risorse ad ogni difficoltà; maestro nel segno, non gira attorno agli ostacoli, ma li affronta e li supera, per cui spesso davanti alle sue pitture, senza saperne a primo tratto il perchè, ci sentiamo presi da insolito stupore.

L'agitazione della sua fantasia ei la trasfonde nel pubblico; ama le forti passioni e, come poeta, le studia e tenta le profondità tenebrose del sentimento, e quello che v'è nel cuore umano e nella mente lo dipinge nel volto e negli atti delle sue figure, perchè egli ha segni per tutti i movimenti dell'animo e della persona e, sieno pur veloci, col suo estro fulmineo, li coglie.

Ingegno drammatico cerca nelle sue composizioni il momento più vivo dell' azione e rapido lo afferra e lo fa suo e lo traduce con evidenza scultoria; per cui sorse il detto, popolare fra i pittori, di studiare le mosse nel Tintoretto. Ei tratta l' ombre, direbbe il poeta, come cosa salda, e pigliano dalla sua mano senso e moto. Sotto il suo pennello:

Morti li morti, e i vivi parean vivi!

Tintoretto è lo Shakespeare della pittura!

Il famoso detto, *lo stile è l' uomo*, vale non solo per lo scrittore, ma per ognuno che tratti un' arte; lo stile

del Tintoretto è l' imagine della sua anima. Ne' suoi quadri vi è talvolta una sprezzatura magistrale, tal' altra una gentilezza da innamorato, spesso una gravità tutta veneziana, sempre una sete di novità. Audace, battagliero, pare un gigante che voglia dar la scalata all' olimpo e il fulmine di Giove lo rasenta, ma non lo coglie mai.

È vero ch' egli dipinse sterminatamente e che parve anche violentare il suo genio, ma non va per questo messo a paro con quell' altro pur nobile ingegno di Luca Giordano; questo ardore di operosità era un bisogno irresistibile di espandere la sua anima appassionata, e se l' impeto si frenava talora sotto l' impero della sua pertinacia, sovente esso dominava anche quella sua rigida volontà. Costretto a tormentare i suoi quadri con paziente lavoro la sorgente della sua immaginazione si sarebbe inarridita. Non dimandiamo all'artista di cambiare se stesso. Si accusa Raffaello di essere troppo idealista, Michelangelo troppo anatomista, Correggio troppo elegante, Tiziano troppo vigoroso, Paolo troppo magnifico, Tintoretto troppo ardito, ma con questi rimproveri noi veniamo a condannare la qualità più caratteristica del loro genio. Tintoretto aveva bisogno di fervida vita, di libertà, come la palma del deserto di sole ardente. Impetuosa era l' indole del suo talento, ma d' altronde nessuno della Scuola veneta mostrò di meditare più di lui la composizione. Egli è tratto al sublime e guardandone le opere pare che abbia voluto impaurire i suoi emuli cogli ardimenti più spa-

ventosi, col numero e colla grandiosità dei dipinti, colla moltitudine delle figure evocate, quasi per magia, a popolare le vaste sue tele. Ma il suo pennello spesso rapido e irato, si mostra anche paziente, leggero, carezzevole. Visi più fieri, movimenti più gagliardi de' suoi non furono mai dipinti da alcuno, ma pochi pur segnarono forme di donna più vagamente di lui, pochi ritrassero pose più leggiadre di volanti angioletti.

XIX.

Signori! io vi ho parlato del Tintoretto come artista, vediamo ora da vicino quale fosse l' uomo, affinchè la sua figura ci si presenti più netta, più illuminata. Ebbe il Tintoretto quel talento vivace e adatto a svariatissimi studî che è qualità particolare dell' Italiano, e che troviamo nel suo più alto grado in Leonardo da Vinci, l' ingegno più universale del mondo. Il Tintoretto oltre che nella pittura, nella quale riuscì grande in ogni genere, si dilettò di musica e fu anche inventore di stromenti. La sua casa fu aperta, come quella del vecchio Bassano, a geniali convegni, rallegrati dalla figlia Maria che lo emulava anche nella musica. — Amante della scena egli traeva dalla sua bella fantasia motti faceti per commedie e curiosità piene di effetto che dilettavano il pubblico. Guglielmo Duca di Mantova lo richiedeva di pareri anche in cose diverse dall' arte sua, e molto ne pregiava il giudizio.

Gaio talora, più spesso melanconico, si diede tutto alla sua arte e alla famiglia. Lavorava di giorno e di notte e ritirato viveva nella solitudine in compagnia delle belle creature della sua mente. Aveva a noia di esser veduto a dipingere; era gelosia codesta della sua arte e bisogno di raccoglimento. Aperto di modi sapeva familiarmente convivere cogli amici e nobilmente trattare coi grandi; pronto e faceto, se veniva solleticato, scattava sovente in motti rapidi e festevoli; talora mordace mal sofferiva la parola che gli suonasse ironia; le censure invidiose rintuzzava colla celia pungente o, come toccò all' Aretino, colla minaccia. Non era provocatore ma, irritabile, si allarmava per poco e pigliando dal valor suo fierezza, appariva talvolta sfidatore e turbolento. Messo nella gara sentiva raddoppiarsi le forze e non pensava che a riuscire e, quando voleva, riusciva. A chi, per avversione, fingeva di non comprenderlo rispondeva lavorando, come quel savio arguto che contraddisse al sofista, che negava il moto, camminando. Amò la patria e non avendo potuto impugnare per lei la spada le offerse, senza mercede, l' arte sua per immortalarne le battaglie. Alieno dagli onori rifiutò di esser fatto cavaliere da Enrico III di Francia e non andò alla Corte di Mantova che dopo ripetuti inviti. Generoso, benchè di modeste fortune, dava per poco e non di rado donava le opere proprie, e della bella mercede assegnatagli dal Senato pel suo *Paradiso* egli, con pubblica meraviglia, non ne accettò che

una parte, dicendo che gli era stato compenso l'opera stessa.

Non mancano aneddoti vivaci della sua vita, ma io non ricorderò che qualche suo detto per trarre nuovo argomento a conoscere quali fossero le sue idee in arte. — Diceva che lo studio della pittura era faticoso, e che le difficoltà crescevano coll' addentrarsi nell' arte e che il *mare facevasi sempre maggiore!* Dimandato da un giovine quali consigli gli potesse dare per apprendere la pittura rispose: *disegnare.* — E poi? *disegnare* — E finalmente? *disegnare.* Richiesto quali fossero i colori più belli non tardò a rispondere il *bianco ed il nero*, indicando evidentemente quelli che danno maggior risalto alle figure e alle cose, il lume e l' ombra, la scienza infine del chiaroscuro nella quale egli fu maestro.

Diceva che i colori più proprî e più vaghi si vendevano a *Rialto*, per significare ch'erano sul pubblico mercato, a portata di tutti ma, soggiungeva, che l' usarli bene era virtù di pochi, e che se i colori si vendevano a Rialto, il disegno si traeva dallo scrigno dell' ingegno con lungo amore e con molte veglie.

Raccomandava ai giovani di prendere a modelli i maestri più famosi, di penetrare nel mistero delle opere loro; e quella formola: *disegno di Michelangelo, colorito di Tiziano*, che valeva quanto dire *eccellenza* in tutto, l'aveva scritta nel proprio studio quasi impresa cavalleresca.

Egli voleva che un' opera d' arte fosse giudicata

nell' assieme, mostrando così che la critica dei particolari è indizio di mente ristretta, che per la smania delle minuzie si dimentica sovente il pregio vero di un lavoro e che l' arte va considerata con più estese vedute. Non s' illudeva il grande artista sulle opere proprie e, meglio che ogni altro, ne vedeva i difetti, ma non sempre anche vedendo e biasimando i nostri errori ci è dato di rimediarvi. Nel nostro secolo che tanto pregia l' operosità e l' energia del volere, il nome di Iacopo Robusti dovrebbe comparire fra gli eroi del lavoro.

Verga gentil di piccola gramigna

egli passò all' immortalità col nome della popolana sua origine, con quello di *Tintoretto*, che fu il suo nome di guerra e di gloria.

Salda tempra d' uomo ritrasse dagli ostacoli vigoria novella; negatogli di essere scolare di Tiziano gli divenne emulo e si creò maestro da sè. Combattuto non cercò alleanze, ma fece parte da se stesso, per cui non è solo il pittore che dobbiamo onorare in lui, ma anche l' uomo.

Rivale temerario e temuto ei si trovava da per tutto a far prova di sè, da per tutto ove vi fosse speranza di gloria. E per una bella ventura, dopo lungo volger di tempo, i due antichi emuli Tintoretto e Tiziano, si trovano piantati in questa sala l' uno in faccia all' altro coi loro due capolavori, il Miracolo di S. Marco e l' Assunta, quasi a continuare l' antica atletica lotta. Se vi dà il cuore dite o

artisti chi è in questa prova il vincitore. Io non saprei affermarlo, non giudico, ammiro, e saluto reverente il genio che anche dopo secoli rende perplessa la posterità e le strappa il plauso dell' ammirazione.

Dica pure il Vasari che Tintoretto trattò *l'arte per baia*, anche dopo trecent'anni le opere del grande artista, e le memorie della sua vita, smentiscono codesta critica partigiana. Nessuno, io credo, amò anzi l' arte quanto il Tintoretto e, come disse con calda parola il suo biografo, *ambì sommamente la gloria, nè pensò ad altro mai che all' immortalità, stimando un nulla ogni umana felicità* ([51]).

L' arte fu l' amore della sua vita e quando la molta vecchiezza gl' impedì di affaticarsi sulle tele, pensò ad altro modo di lavoro, a raccogliere cioè in una serie di abbozzi tutte quelle svariate fantasie ch' erano passate nella sua mente, senza che la mano avesse avuto il tempo di fermarle, perocchè in quella sua imaginazione, che mai sentì gravezza di età, turbinavano ancora, come le ombre dei peccatori di Dante, trasportati senza posa dalla bufera, nuove e nuove figure che dimandavano all' artista d' essere sprigionate, di uscire alla vita! — Ma la bella impresa fu troncata dalla morte e nel suo testamento raccomandò ai figli l' onore del suo nome e delle opere sue; così il pensiero dell' arte che lo aveva consolato come raggio amico nelle tempeste della vita lo accompagnò fidatamente nel sepolcro ([52]).

Giovani artisti amate l' arte come l' amò Tintoretto,

e ricordatevi delle sue parole: *ch' essa è un mare che si fa sempre maggiore!* ed è mare sì vasto che anche dopo lungo viaggio l' occhio non vi discopre segno di terra; il turbine spazia su quelle acque misteriose; incauti naviganti, credendo facile l' impresa, vi si avventurarono, ma perirono e, ciò che è più, ignoti e incompianti. Contate dopo il bel cinquecento i nomi dei felici che giunsero a quelle sponde imbalsamate di eterno profumo, ove chi arriva è immortale! Come son pochi!

La mia parola non vi suoni amara, potrà essere melanconica, ma è piena di affetto e accoglietela come la voce d' uno che ama l' arte e vorrebbe vederla profondamente amata e onorata. — Il pubblico è d' indole accomodevole; siate voi più rigidi ch' esso non sia colle opere vostre. — Chi si accontenta della mediocrità si accontenta dell' oblio. Volgetevi alle alte vette, là dove l' aria è più pura e lo spirito si eleva e spazia più libero; *Excelsior!* In alto e sempre più in alto! E se come il giovinetto cantato dal poeta americano voi cadrete nell' aspro cammino, vi sarà chi ricorderà il vostro nome; e non è bello anche il morire per un' idea generosa? ([53])

Prestate all' arte quel culto che gli antichi cavalieri portavano alla donna loro, e la cavalleria nell' arte è già indizio di un animo che tende a nobili cose!

NOTE

(1) Nel 1813 lesse nella nostra Accademia intorno al Tintoretto il prof. Gio. Prosdocimo Zabeo, ma ripigliai il bel tema, oltre che per essere già corso da quel tempo a noi lo spazio di 62 anni, perchè quell'Orazione, essendo un semplice *Elogio accademico*, mi lasciava affatto libero il campo alla critica. Non potendo poi tutto il vasto soggetto essere convenientemente svolto in un *Discorso* mi restrinsi a trattare, di preferenza, di quelle qualità che rendono il Tintoretto veramente sommo, cioè del suo ricco talento inventivo e della novità e larghezza delle sue composizioni.

Riguardo alla parte biografica non tenni conto che di alcuni particolari indispensabili allo svolgimento del mio tema, giacchè copiose e diligenti notizie sulla Vita e sui lavori del Tintoretto ci ha lasciato il *Ridolfi* nelle sue *Vite dei pittori Veneti e dello Stato.*

Il Ridolfi cominciò la sua opera dalla Vita del Tintoretto, e la pubblicò anzi, la prima volta separatamente nel 1642, dedicandola alla Repubblica. L'opera completa uscì nel 1648 coi tipi di G. B. Sgara. La preferenza data dal Ridolfi al nostro grande artista nella serie dei pittori da lui celebrati è chiaro segno della sua venerazione verso tanto ingegno, ed è quella una delle biografie più diffuse dell'importante sua opera.

Carlo Ridolfi che, oltre d'essere pregevole scrittore, fu buon pittore, nacque in Vicenza secondo alcuni nell'anno in cui morì il Tintoretto, 1594, secondo altri nel 1612. (*Orlandi*) e morì circa il 1660 (*Calvi Bibl. Vicent. Tom. VI*). L'epitafio che si legge nella *Guida* dello *Zanetti* segna invece la data della sua morte nel 1658 in età d'anni 64. — Obiit anno Domini MDCLVIII. Vixit annos LXIV, menses V, dies V. — (Chiostro dell'antico convento di S. Stefano). Comunque sia egli scrisse in un tempo abbastanza vicino al Tintoretto per accettare con poche riserve le notizie dei fatti ch'egli ci porge.

All'epoca del Ridolfi erano ancora vive persone che avevano conosciuto il Tintoretto, fra questi il pittore Antonio Vassilacchi, detto l'*Aliense* (n. 1556, m. 1629), il quale aveva lavorato col Robusti e fu maestro del

Ridolfi, questi conobbe anche il figlio del Tintoretto, Domenico, nato nel 1562, morto nel 1637.

Le opere poi del Tintoretto al tempo del Ridolfi dovevano ancor essere fresche e belle, e viva e potente doveva essere ancora fra i pittori, e nel pubblico, la memoria di tanto ingegno.

Sul *Tintoretto* scrisse un Elogio anche *Fabio Maniago* — (San Vito, tip. Pascatti, 1841).

(2) Sull'anno della nascita del Tintoretto, sostengo una data diversa da quella del Ridolfi e degli altri biografi. Ammettono essi infatti che Iacopo Robusti sia nato nel 1512; ma questa asserzione non è convalidata da alcun documento. Manca la fede di battesimo del Tintoretto, perchè l'antico Archivio di S. Polo, ove esisteva, perì in un incendio e le fedi più antiche sono del 1565. Ma se non esiste la fede di nascita esiste quella della morte così concepita: **31 Majo 1594. Morto mes. Iacomo Robusti detto Tentoretto de età de anni 75 e m. 8. Ammalato giorni quindese de frieve. San Marcilian.**

Questo documento era noto all'ab. Zabeo e lo riporta nelle sue *Note*, cercando però di confutarlo. Ma quali sono le ragioni ch'egli mette innanzi a sostegno della sua opinione? Poche e di poco valore. Egli dice che quelli che registrano i morti notano ciò che viene loro dettato, o copiano la fede di morte rilasciata dal medico senza prendersi altra cura! Ma questa è una asserzione senza prova e si potrebbe così facilmente impugnare la verità di qualunque fede di morte. Falsità ed errori possono trovarsi anche in un documento, ma, fino a che la prova non risulti incontrastata, si devono escludere. Ciò che asserisce lo Zabeo non mi pare poi degno di molta credenza nel caso del Tintoretto. Chi poteva avere interesse a dettare una cosa falsa riguardo all'età da lui vissuta? Il Tintoretto morì nella sua città nativa, teatro della sua gloria, nella sua casa, circondato dai figli, dalla moglie e da molti amici; la sua morte fu intesa a Venezia come un pubblico lutto, e lo provano le testimonianze rese al suo genio cogli splendidi funerali, colle poesie e le iscrizioni composte in suo onore; dal che si vede che se l'età di un decesso poteva essere mai alterata, o per frode o per ignoranza, non poteva certo avvenir questo nel Tintoretto, il quale, si può dire, apparteneva al pubblico, ed ognuno poteva o denunziare quella falsità, o correggerne lo sbaglio.

La dichiarazione della sua morte sarà stata probabilmente dettata dal figlio Domenico, rimasto capo della famiglia, o da alcun altro congiunto, e non vi è motivo a credere ch'essi, esclusa la frode, si sieno ingannati di *sei* anni! Aggiungasi che la fede, oltre che dire gli anni, segna anche i mesi e nota i giorni dell'infermità e la malattia che condusse quel Grande al sepolcro. Tutte queste indicazioni servono ad accrescerle autorità.

Altra ragione posta innanzi dallo Zabeo è: che *tutti* i biografi dicono nato il Tintoretto nel 1512, e che così lo ripete la costante tradizione. Ciò è vero, ma questo *tutti*, che pare una grande parola, a guardar bene, ha poco valore. L'errore in cui credo sia caduto *uno*, il Ridolfi, è causa dell'errore di *tutti!* Come infatti ho accennato nella *Nota* n. 1, il Ridolfi fu il primo che scrisse del Tintoretto; mettendo egli dunque la data del 1512, tutti quelli che lo seguirono copiarono da lui, colla notizia, l'errore. Il Ridolfi, benchè esatto in molte notizie, può facilmente essere caduto in fallo riguardo ad una data, e vi cadde più d'una volta. Scrivendo, per esempio, di Paolo Veronese dice che nacque nel 1532 e morì nel 1588, e che visse 58 anni. Questo conto è proprio il conto di un artista! Ammesse pure le due date, Paolo Veronese avrebbe vissuto 56 anni non già 58; ma il Caliari non visse nè 56 nè 58 anni, ma 64, giacchè nacque nel 1524 e morì nel 1588. — (Vedi Aleardi — *Sullo ingegno di Paolo Caliari, Venezia* 1872 — *e la lapide a S. Sebastiano*). Ma se fui pronto alla critica, sarò anche pronto alla giustificazione dicendo che è facile sbagliare nelle date, perchè non sempre ci è dato di riscontrarle coi documenti, e che il Ridolfi, ben più che il Vasari, è esatto ed imparziale. L'errore del Ridolfi può essere passato inavvertito dal pubblico; si noti che, quand'egli stampò la vita del Tintoretto era morto l'Aliense e morto da cinque anni Domenico Robusti che, meglio d'ogn'altro, l'avrebbe corretto.

Ma oltre a questo dirò che non è solo l'*Atto* della Chiesa di S. Marcelliano che mi dà forza a sostenere che il Tintoretto sia nato nel 1518, invece che nel 1512, ma è un altro documento ancora, la Fede cioè di morte registrata nel *Necrologio dei Provveditori alla Sanità.* Questo documento era certamente ignorato anche dallo Zabeo, e credo che se gli fosse stato noto avrebbe mutato proposito; esso è conforme all'altro della Chiesa di S. Marcelliano. Eccolo: — **Adì 31 Majo 1594.**

El Magnifico messer Iacomo di Robusti ditto el Tentoretto de anni 75 da febre giorni 15. S. Marcilian. (Provveditori alla Sanità. Necrologio N. 31, 1593-94, 1825. — R. Archivio Generale dei Frari).

Questo Atto, che conferma l'altro, accresce autorità alla mia asserzione. Sono due fonti diverse, ambedue degne di fede, che ci danno le stesse indicazioni. In questo documento dei *Provveditori alla Sanità* non sono notati i mesi vissuti dal Tintoretto oltre il suo settantesimoquinto anno di età, ma codesta ommissione non pregiudica in alcun modo la questione. All'uffiziale civile bastò di notare che il defunto aveva compiuto 75 anni e non più; aggiungerò che ho voluto ispezionare altre *Fedi* di morte di quel tempo e che nessuna porta l'indicazione dei mesi, dal che si vede ch'era uso dell'Ufficio dei Provveditori di non registrare che gli anni compiuti dai defunti. Con l'uno e con l'altro documento resta fermo che il Tintoretto non visse l'età indicata dal Ridolfi e dagli altri biografi,

e che l'anno della sua nascita si deve ritenere non già il 1512, ma il 1518. I due documenti sono concordi nel dichiarare l'anno, il mese, il giorno della morte, la malattia, il periodo dell'infermità e, malgrado l'ommissione dei mesi, l'età vissuta dal Tintoretto; e siccome non si può ammettere che vi sia nei due documenti la concordia dell'inganno, o dell'ignoranza, così ne risulta che quella concordia di dichiarazioni dia ai due *Atti* riportati un carattere di verità incontestabile. E sino a tanto che nuovi documenti non verranno a distruggerne l'autorità, non si potrà asserire con sodezza che il Tintoretto sia nato nel 1512, piuttosto che nel 1518. Se noi togliamo fede ai documenti la storia diventa favola, più bella qualche volta della verità, ma sempre favola.

Per ultima ragione, dice lo Zabeo, che il numero immenso delle opere del Tintoretto lo persuaderebbe a credere che fosse morto di 82 anni, piuttosto che di 75. — Prima di tutto il Tintoretto, secondo la fede riportata, avrebbe vissuto quasi 76 anni, e questa età mi pare pure tardissima, e poi non è da credere che un uomo dopo il suo settantesimoquinto anno di età possa dar mano ad opere nuove e faticose. Tiziano, più che un'eccezione, fu un miracolo, e pel Tintoretto si può ben credere che abbia lasciato tutto il grande tesoro de'suoi lavori anche se visse 75 anni e otto mesi, anzichè 82, giacchè nessuno lo superò nel valore della mano, che fu quanto la sua fantasia, rapida e sicura, così che lo stesso Ridolfi lo chiama un *fulmine della pittura* e ricorderò, ch'egli compì la grande tela della battaglia di Lepanto, che era nella Sala dello Scrutinio, in soli 10 mesi. E che (come risulta da un Documento che per la prima volta ho il piacere di publicare) lavorò per commissione della famiglia Da Mula **due** quadri, di figure **venti** per ciascuno, e **sette** ritratti in **due mesi!**

Ecco il documento che mi fu cortesemente favorito dal sig. M. Guggenheim che ne possiede l'originale.

« Siando convenuto in marchado m Iacomo tintoreto depentor con el cl.mo m Ier.mo da mula dig.mo procurator per el presente scrito si dichiara che dito m. Iacomo sia obligato e cusì promete di far dui quadri nela camera granda luno con la istoria del lazaro resusitado e laltro con la istoria de moisi, neli qual tutti do, istorie li sia figure vinti per cadauna de ese, et retratti che vano sopra le porte dele camere n.° sete le qual tutte opere sia fate à uso de ditto maestro co'colori fini et azuri oltra marinj da eser indicattj de ogni ecelenzia per fatura deli qual nuove quadri finiti che saranno et nel modo sopra ditto, sua Sig.ria cl.ma li contera dui sitanto per sua fatura dichiarando, chel dito m Iacomo sia obligatto dar ditti quadri finiti p tempo di dui mesi, tanto che per XV de april siano finiti del tutto et cusì eso m. Iacomo promete e soto scrivera el (suo) scrito, e non li dagando, in ditto tempo che sua S.ria cl.ma non sia obligatto à cosa nisuna.

In V.a ali 6 fever 1572.
si dechiara chel ditto m Iacomo faria far lui asue spese li telaj deli sopra ditti quadri, dichiarando che neli sopra ditte due istorie zoe l'una dela resurecio de lazaro et laltro dela leze che ebe moise al monte li abia fra tutti do figure N. 40 acomodati nel modo, che eso ditto maestro li parera.

Io iacomo tentoreto afermo et prometo quanto ut supra avi dito
R. io iacomo sopra dito abon conto duc. 20 val ducati vinti
io iacomo tintorito per resto per Saldo dil sopra dito scrito deli sopraditi quadri ducati 25 V.i d.i vinti cinque — adi 11 Zugnio. »

È curiosa la questione sul cognome del nostro pittore sollevata da *Giuseppe Fossati* nelle sue *Notizie sopra gli Architetti e i pittori che nel secolo XVI operarono nella Scuola di S. Rocco in Venezia.* (Vol. VI. *della Scelta di opuscoli scientifici e letterarî per il Pinelli* 1814). Il Fossati vorrebbe che *Tintoretto* non fosse un soprannome, ma un vero cognome, e porta a prova della sua asserzione che in molte polizze è sottoscritto *Giacomo Tintoretto* e non Robusti, e che anche nel testamento di un suo zio Antonio Comin sia chiamato non altro che così. Ma se Tintoretto è il vero cognome, che cosa significa quel *Robusti* che si legge in tanti documenti? Vedi quelli riportati alle Note 2, 17 e 23. E per chi ami legger esatto anche nell' albero genealogico degli artisti, come in quello dei principi, e voglia tolto ogni dubbio sul nome del padre del Tintoretto, che non fu Simeone, come asserì lo *Zanetti* (*Notizie dei musaici di S. Marco*) ma Giambattista, veda quanto ne dice il Ridolfi, veda i documenti del Lorenzi e il Testamento del Tintoretto riportato in queste Note.

È certo che il nostro grande pittore fu più noto col soprannome di Tintoretto che con quello di Robusti, come lo è oggigiorno, come erano e sono più noti quelli di Giorgione, di Tiziano, di Paolo Veronese, dei Bassano che non i veri cognomi di Barbarelli, Vecellio, Caliari, Da Ponte; nè solo v'era questo costume in Venezia ma dovunque, ed anche oggidì, seguendo la tradizione, preferiamo di dire Raffaello, Michelangelo, Correggio, anzi che Sanzio, Buonarotti e Allegri, prova sempre di grande popolarità e quasi sempre di grandezza.

(3) La Scuola veneta fu tra le più ricche per numero e per valore di artisti; da suoi primordî fino a Giorgione ne contò veramente una schiera gloriosa e, tralasciando i *Musaicisti,* il solo Ridolfi ne annovera circa 40. Oltre a questi ve ne è alcuno ricordato dal Vasari, molti altri sono menzionati dal *Lanzi* nella sua *Storia pittorica dell' Italia*; non pochi ancora confusi e ignoti in tanta moltitudine e soperchiati dai maggiori. Con Giorgione si apre il secondo periodo della Scuola veneta e più volte mi verrà di discorrere di codesta nuova falange di artisti competitori del Tintoretto.

(4) Giorgio Barbarelli di Castelfranco, detto il Giorgione, nacque nel 1477, morì nel 1511.

Tiziano Vecellio nacque pure nel 1477 e morì nel 1576.

(5) Ecco quello che dice in proposito il Ridolfi. « Ancor fanciullo il Tintoretto si dava a disegnar coi carboni e coi colori del padre sopra i muri delineando figure puerili, che nondimeno avevano alcuna grazia. Veduto ciò dai parenti stimarono bene ch'egli coltivasse la naturale inclinazione; onde il posero con Tiziano nella cui casa, trattenendosi con altri giovani, procurava ritrarre i di lui esempî. Ma indi a non molti giorni venuto Tiziano a casa ed entrato nel luogo degli scolari, vide spuntare a piè d'una banca alcune carte, nelle quali scorgendo disegnate certe figure, dimandò chi fatte le avesse. Iacopo, che ne era l'autore, dubitando averle errate, timidamente disse quelle essere di sua mano. Tiziano, presagendo da que' principî che colui potesse diventare valente pittore, ed apportargli alcun discapito nell'arte, impaziente, salite le scale e posato il mantello, commise a Girolamo, allievo suo (tanto può nei petti umani un picciol tarlo di gelosia d'onore) che tosto licenziasse Iacopo di sua casa; onde questi, senza saperne la cagione, rimase privo di maestro. » (*Vol.* 2 *pag.* 173, Padova, tip. Sicca 1873). Lo scolare del quale parla qui il Ridolfi, dev'essere Girolamo Dante, detto Girolamo di Tiziano.

(6) Il *Ridolfi* scrive (*pag.* 117 *Vol.* II) che il Tintoretto aiutò Andrea Schiavone in parecchi lavori, senza veruna mercede, per impadronirsi della sua bella maniera di colorire, e che lo aiutò nel dipingere a fresco le case dei Zeno ai Crociferi, e che in *quegli anni puerili* operò anche per la *Compagnia dei Sarti*, la vita di Santa Barbara. Credo pienamente alla notizia del Ridolfi, ma voglio commentarla; giacchè essa mi porge occasione d'insistere sulla data della nascita del Tintoretto da me sostenuta.

I biografi dicono che Andrea Schiavone sia nato nel 1522; ma, se così è, come poteva il Tintoretto ricorrere a lui per apprendere l'arte del colorire e servirgli da aiuto, senza mercede se, tenendo la data della sua nascita nel 1512, avrebbe avuto *dieci anni di più* dello Schiavone? È certo che diventa più probabile la notizia del Ridolfi se fra lo Schiavone e il Tintoretto non vi fosse stata che la differenza di circa quattr'anni. E poi se, al dire dello stesso Ridolfi, il Tintoretto quando dipingeva pel palazzo Zeno e per la Compagnia dei Sarti, era nei suoi *anni puerili*, in quale età era mai lo Schiavone, giovine più di lui di 10 anni? — Dirò di più. Sulla data della nascita di Andrea Schiavone mi sorge un dubbio. Scrive il Vasari, parlando di codesto nostro pittore: « A costui fece fare Giorgio Vasari l'anno mille cinquecento e quaranta in una gran tela a olio, la battaglia che poco innanzi era stata fra Carlo Quinto e Barba-

rossa, la quale opera, che fu delle migliori che Andrea Schiavone facesse mai, e veramente bellissima, è oggi in Fiorenza in casa gli eredi del magnifico messer Ottaviano de' Medici al quale fu mandata a donare dal Vasari ». (*Vol. XI. Edizione Le Monnier*, 1851, pag. 340).

Secondo questa notizia, che non saprei come confutare perchè il Vasari parla di se stesso e di scienza propria, e che, cosa notabile, il Ridolfi riporta senza contraddirla, lo Schiavone, se fosse nato nel 1522, avrebbe fatto quell'opera *insigne* a dieciott'anni! È impossibile di credere che a quella età avesse raggiunto tanta eccellenza nell'arte. Sappiamo che venuto bambino a Venezia da Sebenico passò la vita, e specialmente la giovinezza, in mezzo agli stenti e che per vivere dovette lavorare opere di ogni qualità per le botteghe e, contrattando coi muratori, dipingeva per poco a fresco e fregiava banche e casse, com'era allora costume, con fogliami, grottesche ed altri capricci; dal che si vede che passò il fiore de'suoi anni pressochè sconosciuto e avvilito, lottando virilmente contro mille difficoltà per raggiungere quella squisitezza dimostrata da poi. Come poteva adunque a 18 anni aver tanta fama da richiamare sopra di sè, povero e non curato, l'attenzione di Giorgio Vasari e ricevere da lui la commissione di un'opera grandiosa per Ottaviano De'Medici, opera che sarebbe riuscita fra le sue più belle? Questo fatto mi fa credere che vi sia errore nella data del Ridolfi, o in quella del Vasari.

Nella *Nota* posta appiè del testo del Vasari (*Vol. XI, pag* 339) deve essere incorso certamente uno sbaglio di stampa. Ivi è detto che Andrea Schiavone nacque nel 1552; se così fosse egli avrebbe fatto il quadro del quale parla il Vasari, 12 anni prima della nascita! Ma, come ho detto, non può essere che uno sbaglio tipografico, giacchè sono ben note la diligenza e l'erudizione di quegli illustratori.

(7) *Vol.* 2 *pag.* 177.

Lo *Zanetti* dice che il ritratto del Tintoretto, qui ricordato era, altra volta, in casa Contarini a S. Samuel, poi in una secreta stanza della *Procuratia di Supra. (Varie pitture a fresco de' principali maestri Veneziani* — Venezia MDCCLX pag. VIII).

(8) « *Si Tinctorettus noctis sic lucet in umbris*
Exorto faciet quid radiante die? »

(9) La *Conversione di S Paolo* era appunto dipinta a fresco sulla facciata del palazzo Zeno ai Crociferi. Per la Compagnia dei Sarti trattò la vita di *Santa Barbara* compartita in un fregio attorno ai muri, e dipinse ancora la *figura di S. Crisotoforo.* — *Il Convito di Baldassare* fu fatto, circa il 1546, sulla facciata d'una casa de' Fabri all'Arsenale; e nell'esterno di

una casa al ponte dell'Angelo operò varî disegni che potevano prendere per motto il verso d'Ariosto: *Le donne, i cavalier, l'arme e gli amori.* Il *Ganimede* nudo rapito da Giove, trasformato in aquila, era dipinto sulla casa di un suo amico tintore al ponte di S. Giovanni Laterano.

(10) *Ridolfi, Vol. 2.° pag.* 180.

(11) Parlando lo Zanetti dei lunghi studî fatti dal Tintoretto sopra modelli di statue antiche, scrive: « Nelle scuole dei nostri vecchi maestri si predicava questo fatto, e alcuni v'erano di quei rilievi che si sapea essere stati del Tintoretto, tinti di certo fosco colore, e affumicati tutti ad un modo, e mostravasi ancora lo stanzino dove egli si ritirava a ritrargli di giorno e di notte a lume di lucerna. Infiniti erano i disegni che si vedeano allora, fatti da esso Tintoretto da que' rilievi, più pezzi erano riportati sopra una carta medesima, dal dritto e dal rovescio di essa, la maggior parte tocchi di matita nera e di gesso, con pochi lumi. Io credo che questo studio si seguitasse da quell'ingegno infaticabile anche in età più matura; poichè ve ne sono e ne ho io davanti agli occhi, ora che scrivo, alcuni, fatti con tal maestria e profonda intelligenza, che potrebbero esser posti, e reggersi, a qualunque confronto. Sopra tutto è ammirabile la sveltezza, lo spirito e la leggiadria de' contorni, ne' quali tuttavia conservasi tutta la maestà e la dottrina degli originali, raro miracolo pittoresco da proporsi per esemplare alla studiosa gioventù, che affaticasi per fare un giorno pitture che siano gradite ed ammirate ». (*Opera citata*).

Anche Leonardo da Vinci usò consimili esercizi. (Vedi *Lomazzo, Trattato dell'arte della pittura* (*Roma* 1844, *Vol. I* e *Vasari Vol. VII*).

Allo *Zanetti*, veramente benemerito dell'arte, dobbiamo alcuni disegni che ricordano poche pitture dei nostri grandi maestri, ora affatto scomparse. I disegni furono fatti nel 1755, e pubblicati nel 1760. Salvando dall'ultimo obblìo le memorie di quei lavori insigni egli fece opera bella e santa. Le tavole da lui pubblicate sono 24. Tre sono di affreschi del Giorgione al *Fondaco dei tedeschi*, un'altra pure del Giorgione nell'entrata del palazzo Grimani-Calergi, poi Vendramin, ai Santi Ermagora e Fortunato; tre di Tiziano al detto *Fondaco;* sette del Tintoretto, due di queste sono figure tratte dal *Crepuscolo* e dall'*Aurora* di Michelangelo, e ch'erano dipinte sulla facciata del palazzo Gussoni in Canal Grande; le altre cinque sull'esterno di una casa al ponte dell'Angelo. Cinque sono di G. Batta. Zelotti nel palazzo Cappello a S. Polo e cinque di Paolo Veronese nel palazzo di Camillo Trevisano, poi Donado, a S. Polo.

(12) *Le opere più considerate ed erudite*, come le chiama il Ridolfi, fatte in questo tempo, furono *due quadri* in S. Ermagora, una *Cena di Cristo* e la *Lavanda dei piedi agli Apostoli.*

La *Crocifissione*, qui ricordata, era nella Chiesa di San Severo. — Gli altri tre quadri, oltre i due menzionati, avevano per soggetto: *la Creazione dei pesci, degli animali terreni e la formazione d' Eva.*

(13) Giotto, rispetto al suo tempo, (morì 1336) fu meraviglioso anche come compositore. È noto che fu a Padova e a Verona presso i Signori della Scala e vi lasciò opere illustri. La sua presenza fu di grande esempio ai pittori della regione veneta e si vedono le traccie dello studio di Giotto in alcuni dei nostri e, fra i più rinomati, nel Guariento padovano e nell'Aldighieri da Zevio veronese.

Nella *Storia della pittura in Italia di G. B. Cavalcaselle e A. Crowe*, Vol. I, è stabilita la nascita di Giotto nel 1266.

Secondo il *Vasari* (*Vol. I.*) Giotto sarebbe andato a Padova circa il 1316. Ma dal *Moschini* (*Origini della pittura in Padova* — 1825, *pag.* 5) dal *Rossetti* (*Pitture di Padova* 19) e dal *Morelli* (*Notizie delle opere di disegno della prima metà del secolo XVI, pag.* 146, *Nota* 48) pare avvenisse nel 1306. Il *Selvatico* (*Guida di Padova*) accenna ai lavori di Giotto nell'Arena fra il 1303 e il 1306. Nel 1306 era pure a Padova Dante Allighieri. (V. *Archivio Veneto* diretto dal *Fulin*, Tomo X, p. I. *F. Odorici*).

È disputa ancora se Giotto abbia insegnato ai Bolognesi, non dirò l'arte, ma alcun mistero dell'arte. È però certo ch'egli lavorò in molte parti d'Italia, e che le opere sue servirono di studio a molti pittori.

L'elogio dettato da Angelo Poliziano in onore di Giotto a S. Maria del Fiore sotto l'effigie scolpita da Benedetto da Maiano, per decreto pubblico, e quale omaggio di Lorenzo De Medici, non è vana poesia, è la bella poesia della verità.

(14) Masaccio nacque nel 1402, morì nel 1443. Il Ghirlandaio nacque nel 1449, morì nel 1498. Lorenzo Lippi nacque nel 1460, morì nel 1505. Fra Bartolomeo di S. Marco nacque nel 1469, morì nel 1517. Luca Signorelli nacque nel 1441, morì nel 1524. Michelangelo Buonarotti nacque nel 1475, due anni prima di Giorgione e Tiziano.

Il *Cartone della guerra di Pisa*, fatto in concorrenza di Leonardo da Vinci, e che doveva stargli dirimpetto nella Sala Grande del Consiglio in Firenze, fu fatto negli anni 1504-1505. Composizione ricca di svariate figure, di pose arrischiate e nuove, servì di scuola, come quella di Leonardo, a molti giovani che studiandola perfezionarono l'arte loro. *Il Vasari* (*Vol. XII, pag.* 179) cita fra questi Aristotile da Sangallo, Ridolfo Ghirlandaio, Raffael Sanzio, Francesco Granaccio, Baccio Bandinelli, Alfonso Berugetta spagnolo, poi Andrea del Sarto, il Franciabigio, Iacopo Sansovino, il Rosso, Maturino, Lorenzetto, il Tribolo, allora fanciullo, Iacopo Pontormo e Pierin del Vaga.

Michelangelo diede principio a dipingere la volta della Cappella Sistina nel 1508. — (Vedi per la precisione delle date, e per molte curiosità, il *Gaye-Carteggio*, il *Passerini* e *Aurelio Gotti*.

Francesco Raibolini, detto il *Francia*, nacque in Bologna nel 1450 e morì nel 1517. La sua scuola fu assai fiorente e si ricordano più di duecento artisti che lo tennero per maestro. Il giudizio riportato è del *Malvasia*.

Non ho parlato del Correggio perchè, malgrado molte incertezze di data, è da ritenersi che i lavori della sua nuova e bella maniera comincino nel 1517 o 1518. (Vedi *Lanzi*, Vol. IV e l'opuscolo del *P. Affò*.

(15) Leonardo da Vinci nato nel 1452, morì nel 1519. Il talento dell'invenzione e della composizione si manifesta in lui, sino dai primi suoi disegni, in modo prodigioso. Nel famoso *Cenacolo* a S. Maria delle Grazie mostrò direi tutta la filosofia dell' arte e a buon dritto può chiamarsi il più sapiente degli artisti. (Sul *Cenacolo* vedi l'opera celebrata del *Bossi* 1810). Contrariamente a quanto scrive il Vasari, Leonardo non andò a Milano nel 1495, ma nel 1483.

Ardita e nuova fu la spettacolosa invenzione del *Cartone*, fatto a concorrenza di Michelangelo in Firenze; la descrizione che ne dà il Vasari mostra quanto varia ed audace fosse quella composizione. Leonardo lavorò attorno a quest'opera due anni interi (1504-1505) conducendo in questo tempo a buon termine anche il dipinto che sgraziatamente si guastò pochi anni appresso; il *Cartone*, come dice la *Nota al Vasari*, *Vol. VII pag.* 34 « dopo aver servito di studio ai più grandi artefici di quell'età, andò disperso, e solo ne fu serbata la memoria da qualche incisione ».

Non è ben certa l'impresa che vi era raffigurata; il Vasari dice che *v'era entro* la storia di Nicolò Piccinino, capitano del Duca Filippo di Milano; ma dalla descrizione pare che fosse un episodio della battaglia di Anghiari.

Intorno a Leonardo da Vinci vedi *Amoretti*, *Memorie storiche sulla vita, gli studii e le opere di Leonardo Da Vinci* (*Milano* 1804) — Vedi il *Bossi*, opera citata, e le belle *Note*, a piè di pagina, dell' edizione del *Vasari* e il *Commentario* che fa seguito alla Vita del grande pittore. (*Vol. VII*).

Le composizioni di Pietro Perugino, se non raggiungono il grandioso, sono di una compostezza eletta e piena d'armonia. Il suo quadro dello Sposalizio di Maria, dipinto nel 1495 per la Cattedrale di Perugia, basterebbe per annoverarlo fra gli ottimi compositori, e Raffaello lo imitò nel suo *Sposalizio* che è in Brera. Giovinetto di 17 anni (1500) pare che Raffaello dipingesse il quadro di S. Nicola da Tolentino agli Eremitani in città di Castello; il quadro ora è perduto; ma scrive il Lanzi *che se lo stile era peruginesco, la composizione non fu quella usata in quel tempo.*

In Firenze, com'è noto, s'aggrandì sulle opere di Masaccio, di Leo-

nardo e di Michelangelo Andò a Roma, pare ormai accertato, nel 1508, e per dire quale grande compositore fosse già allora, basta ricordare che il primo dipinto al quale diede mano in Roma fu la *Disputa del Sacramento*. (Fra i molti scrittori che si occuparono di Raffaello restano sempre fra i più notevoli il *Passavant* (*Rafael von Urbino und sein Vater*) (1839) e il *Mengs*. Vedi *Vasari Vol. VII* e le *Note* e il *Commentario Id. ib.*

L'anno nel quale Giorgione, staccatosi dal fare dei Bellini, diede mano alla nuova maniera è ritenuto il 1507. Tiziano, come dice lo stesso Vasari, suo grande encomiatore, e che ne scrisse lui vivente, imitò il modo di Giorgione. Nel 1508 egli cominciò a far prova di composizioni più ricche che quelle de' suoi predecessori; andò presso il Duca Alfonso a Ferrara soltanto nel 1514: l'*Assunta* fu fatta nel 1516; posteriore è il *San Pietro martire*. Dall'assieme di queste Note (14-15) si vede, come ho asserito nel Discorso, che la Scuola Veneta era stata preceduta nella parte delle belle e grandi composizioni da altre scuole, e che fu gloria specialmente di Tiziano e di Tintoretto, se toccò pur essa, nel corso del secolo XVI, il sublime.

(16) *Vol. 2.° Ed. citata pag.* 190.

(17) Pubblico, per i diligenti ricercatori di cose antiche, e non per i cultori del *bello stile*, il documento qui sotto che si riferisce ai lavori fatti nella Scuola di S. Marco.

adì XXI Zugno 1562.

Partte che mete il magnifico misser tomaso ravena D.ⁿ K.ʳ guardian grando che li sia datto libertta da poter far dipingier a tute sue spexe li tre quadri con i miracoli del nostro santissimo protettor messer S. Marco (reservatto il primo quadro apresso la Capella che ad instantia del magnifico messer vetor garbignan D.ʳ olim guardian. grando sud precesor e sui compagni fu datto a far a ser Andrea Schiavon pittor) et tora de far dipingier del suo tuto il resto dela salla con li sette pecatti mortalli et con le sette virtù resistente overo contrarie a prediti 7 pecatti mortalli dal lai deli balconi cioe

suberbia	Ira	Invidia	Accidia
umillita	mansuetudine	amicicia	solicitudine
Avaritia	Golla	lusuria	
largitta	Astinentia	Castita	

Et il nostro Confalon messer San Marco trionfante in cielo nel ottavo quadrangolo dal lai zancho Et altro secondo ze bixogno et convenevole religiosa correspondentia non obstante alcuna partte in contrario

Dechiarando pero che tuto quello che spendera esso Magnifico messer tomaxo ravena D.r R.r guardian grando in far far ditte piture et opere in la salla della scuola nostra come e de sopra ditto sua magnificentia ne fa uno presente ala scuola nostra, ne mai pretende de dovere avere ne dimandar ne far dimandar mai per tempo alcune cosa niuna de ditta spexa ala scuolla nostra.

Dalla parte n. 144 }
De non n. 6 } fu presa

(*Scuola Grande di San Marco Notatorio* 1562-1579, pag. 4).

(18). Due di questi quadri sono nel nostro Palazzo Reale. Il Tintoretto vi pose il ritratto del filosofo Tommaso da Ravenna, che, come risulta dal documento riportato qui sopra diede ordine di far dipingere a sue spese la Sala grande della Scuola di S. Marco.

(19) *Dante*, Inferno, Canti XXIV e XXV.

(20) Essendo stati chiamati alcuni pittori a presentare un disegno per l'ovato del soffitto di quella sala, il Tintoretto, avuta secretamente la misura dello spazio, mentre gli altri suoi colleghi attendevano allo studio del Cartone, dipinse addirittura e collocò l'opera sua a posto senza far motto ad alcuno. Venuto il giorno destinato alla scelta, mentre Paolo Veronese, Andrea Schiavone, Giuseppe Salviati e Federico Zuccaro mostravano i loro disegni, il Tintoretto fece scoprire la sua pittura, dicendo che così non si poteva prendere abbaglio sull'effetto; che se poi i Confratelli non la gradissero egli intendeva farne dono a S. Rocco dal quale aveva ricevuto molte grazie! I Confratelli adirati protestarono, ma visto che i pittori, i quali s'erano posti a concorso col Tintoretto, e che n'erano stati spiritosamente gabbati e vinti, lodavano unanimi quell'opera improvvisata con raro talento, anch'essi finirono per accondiscendere e sorridere della celia. Il Tintoretto ne fu ricompensato ed ebbe inoltre l'incarico di tutte le altre pitture della Confraternita.

(21) La Crocifissione fu compiuta nel 1565, come dice la scritta, alquanto scorretta, a piè del dipinto:

MDLXV
TEMPORE MAGNIFICI
DOMINI HIERONYMI
ROTAE, ET COLLEGARUM
JACOBUS TINCTOREC-
TUS FACEBAT.

Il Ridolfi la dà corretta, ma io ho creduto di riportarla scrupolosamente nella sua integrità.

Nei *Registri* della Scuola di S. Rocco ho veduto la *Ricevuta* fatta di mano del Tintoretto pel pagamento di questo dipinto. La trascrivo esattamente:

1566 adì 9 Marzo

R. io iacomo tentoreto dal magnifico m. giurolemo rota vardian grando ducati dusento et cinquanta quali sono per integro pagamento del nostro mercato fato del quadro sopra la banca de la Crucifision de n. s iesu Cristo i qual danari tuti fo trati dele sue proprie borse de bancha et zonta val D — D 250.

(Tratto dal Volume *Riceveri* (Ricevute) degli anni 1565-1623).

Archivio della Scuola di S. Rocco.

Il quadro della Crocifissione fu inciso e stampato da Agostino Caracci vivente il Tintoretto.

(22) Ridolfi, Vol. II pag. 207.

(23) È bella la istanza presentata dal Tintoretto al Consiglio dei X colla quale offriva di dipingere la battaglia di Lepanto, senz'altra ricompensa che le spese dei colori e della tela, pregando che gli venisse concessa una delle pensioni dette *Sansarie*, grazia allora destinata per quelli che specialmente si erano distinti nelle arti; l'aveva già avuta Giambellino, poi Tiziano. Ed è pur interessante, per conoscere le condizioni famigliari del Tintoretto e le particolarità del tempo impiegatovi e della mercede avuta, l'altra sua istanza colla quale domanda il pagamento dell'opera già compiuta e collocata a posto nella Sala dello Scrutinio.

Questi due documenti furono publicati dal Lorenzi nella sua opera *Monumenti per servire alla Storia del Palazzo Ducale di Venezia* (N. 801, p. 391). Ma mi parve conveniente riferirli qui, perchè danno lume a quanto ho scritto nel Discorso, e perchè non a tutti è dato di avere fra mani l'opera costosa del Lorenzi.

A *Illustrissimi et Eccellentissimi Signori Capi dell'Eccelso Consiglio di X*

Se le forze di me Giacomo Robusti tentoretto humilissimo et devotissimo servitor di Vostre Illustrissime Signorie fussero state nel loro servitio corrispondenti all'inclinatissimo et ardentissimo desiderio mio confesso che da niuno sarebbe stata superata la fedel servitù mia; perche certamente non haverei mai lasciata occasione alcuna della quale non havessero sempre conosciuto non esser molto inferiore la mia affettione all'infinito obbligo che io ho di servirle. Et se bene mi ritrovo in questo stato che altro

non mi resta che il desiderio et l'affettione non ho però mai mancato etiam con superar me medesimo et la impotentia di servirle come ho possuto. Onde spinto da ciò intesa la felicissima nova della gloriosissima sua vittoria nella qual non mi essendo stato concesso per la mia impotentia di ritrovarmi presente a sparger il proprio sangue non volsi però restar di spenderne gran parte di quello che haverebbe per molto tempo dato da viver et altre commodità alla mia povera et divota famiglia: Onde feci il ritratto della predetta trionfante battaglia, il quale per pura sua grazia è stato posto nelle sale del scrotinio per eterna memoria delle forze di questo Imperio: nell'accettar del qual picciol mio dono havendo io conosciuto la molta grandezza dell'animo suo, mi son anco assicurato che Vostre Illustrissime Signorie non mancheranno di suffragarmi, acciò che io possi con il mezzo della gratia continuar a viver et servirle. Offerendomi etiam mentre viverò con ogni mio studio operar della mia arte dove che farà bisogno etiam nelle sale dell'Ill.mo Consiglio di X per farmi et esser del tutto benemerito servitor di esso Illustrissimo Consiglio senza alcun premio eccetto però li colori et telle che faran bisogno. Però riverentemente le supplico che per mera gratia sua le se degnino con il suo Eccelso Consiglio di X conciedermi la prima *sansaria* del fontego di todeschi prima vacante dopoi l'altre fin hora concesse per sostentatione della mia povera famiglia, da esser posta in nome de uno di miei figlioli o figliole over nepoti al tempo della vacanza de ditta prima *sansaria*. Alla buona gratia delle qual humilmente, et ea qua decet riverentia, me gli raccomando.

B *Illustrissimi et Eccellentissimi Signori Capi dell' eccellentissimo conseglio di X.*

Avendo io Jacomo Tentoretto humilissimo servitor di Vostre Illustrissime Signorie habuto gratia dal Iddio de metter nella salla del scrotinio el quadro che significa la gloriosa sua vittoria fatto con diece mesi de tempo et con spesa de telle et collori pagar homeni per cavar ogni cosa dal vivo per l'ammontar de ducati più de dusento de spesa senza la mia faticha che importeria più de ducati tresento che son restato de guadagnar per far tal opera: perho suplico le Signorie Vostre Eccellentissime che si come hanno fatto in tutti et non vogliono li sudori della povertà mia de otto figliolini siano contente compassionarme et ordinar che io sia satisfatto delle mie fatiche et interesse, acciò possi ancho io povero con la mia famigliola viver appreso le Illustrissime Signorie Vostre offerendomi sempre pronto con la vita et la mia industria servirle come ho promesso nell'altra supplica ove elle si degnaranno comandarme, alla gratia delle qual prostrato humilmente con li zenochi a terra con otto miei figliolini si raccomandemo.

(Filza 121, *parti comuni* Consiglio de dieci, 1574 da Luglio a Ottobre).

1574 *die XXVII Septembris, in Consilio X cum additione.*

Che in premio del quadro della felice vittoria fatto dal fedel nostro Giacomo Robusti detto Tentoretto et delle pitture che s'è offerto di fare nell'avenir (*A* e *B*) senza altro pagamento che delle telle et colori secondo che gli sarà commesso da questo Conseglio, gli sia data espettativa di una sensaria in Fontego dei Todeschi prima vacante dopo le altre fin'hora concesse per sustentatione della sua fameglia, da esser posta in nome d'uno di soi figliuoli o figliuole over nipoti come a lui parerà. De parte , , 25, de non — 3 — non sincere 2.

(*Registro* 31, *Comuni Consiglio dei X*, 1573-74, *carta* 160 *verso*).

(24) Lo Zabeo, che pur ha fatto qualche *Nota* interessante ed esatta, parlando di questo quadro fa non poca confusione. Egli scrive che non se ne ha alcuna memoria, oltre quella che ne lascia il Ridolfi. Egli arriva sino a domandare se la tela che, nella Sala dello Scrutinio, rappresenta la battaglia di Lepanto sia del Tintoretto o di Andrea Vicentino ! e se per avventura il Ridolfi abbia sbagliato sino al punto d'attribuire lo stesso quadro ai due pittori ! E adombrandosi sempre più teme quasi che il Ridolfi abbia confuso la tela della *presa di Zara* con quella della *battaglia di Lepanto !* E finisce per dichiararsi incompetente a decidere la questione. — Il fatto è questo. Come risulta dai documenti riportati innanzi, il Tintoretto nel 1574 aveva già finita e collocata a posto nella Sala dello Scrutinio la sua battaglia di Lepanto che fu distrutta nell'incendio del 1577. Ebbe di nuovo dal Senato l'incarico di riprodurre quel glorioso avvenimento ma, oppresso da molti lavori, la rifiutò; fu allora eseguito da Andrea Vicentino, il quale avendo prima veduto la tela del Tintoretto, e forse da lui stesso consigliato, condusse a termine un'opera che sente dello stile del grande maestro.

Anche *Girolamo Bardi* nella sua operetta *Dilucidazione di tutte le storie che si contengono nei quadri posti nuovamente nelle sale dello Scrutinio e del Gran Consiglio,* pubblicata nel 1587, mette che la battaglia di Lepanto posta nella Sala dello Scrutinio sia del Tintoretto, ma, come si sa, il Bardi, che era stato incaricato dalla Repubblica di scegliere i soggetti dei nuovi dipinti, tenne conto dei lavori *decretati*, come se fossero stati già eseguiti; da qui l'errore sopra alcuni quadri che il Bardi assegna ad un autore e che sono d'altri. Stando al Bardi anche il *Paradiso* che è nella Sala del Maggior Consiglio apparterrebbe a F. Bassano e a Paolo Veronese, mentre è incontrastato e, senza documenti, basta guardarlo per dire, che è opera del Tintoretto.

(25) Dal documento N. 880 pag. 419 dell'opera citata del Lorenzi, rile-

viamo che l'ordine del pagamento di questi quattro quadri fu dato addì 10 Novembre 1578. Furono stimati da Paolo Veronese e da Giacomo Palma per ducati *duecento*, non comprese le spese per le quali furono calcolati al Tintoretto altri ducati *diecisette, lire una e soldi* 16. Equivalendo il *ducato* a venete lire 6 e soldi 5, la somma indicata di ducati cinquanta per quadro corrisponde a franchi 155.

Questi quadri erano collocati nel salotto sopra la *Scala d'Oro*, dal qual luogo furono levati e posti nella saletta ove oggi si trovano circa l'anno 1716.

(26) Il ritratto di Nicolò Priuli è di provenienza della *Procuratia de Ultra*. Il Priuli, uomo consumato negli affari, sostenne anche la carica di Governatore del Castello di Rovereto, di Provveditore dell'armata navale; fu Castellano di Cremona, luogotenente di Cipro, Podestà di Padova, Censore Savio del Consiglio e finalmente nominato Procuratore de Ultra il dì 26 Novembre 1545.

È pur bello l'altro ritratto di Vincenzo Morosini; porta l'anno 1580. È di provenienza dalla Procuratia di Citra. È citato dal Boschini e dallo Zanetti. Il Morosini fu senatore fra i più rispettati ed ebbe cariche ragguardevoli. Spedito ambasciatore a Gregorio XIII fu da lui fatto cavaliere e al 18 Dicembre 1578 decorato della stola di Procuratore de Citra e venne ballotato doge. È sepolto a S. Giorgio Maggiore.

Parlando di alcuni ritratti (pag. 39 del *Discorso*) ho detto che vedendoli da vicino paiono piuttosto abbozzati che finiti, ma che ad una certa distanza cambiano sott'occhio e che paiono *fatti di niente*. Un grande quadro, dipinto in questa maniera, ebbi occasione di vedere presso il signor Lorenzo Seguso. È la *Conversione di S. Paolo*. Osservato da presso, le tinte si presentano confuse, arruffate, i tocchi fatti quasi con disdegno, ma veduto da lontano il quadro piglia bella armonia e spicca in modo mirabile. Era un modo di dipingere che il Tintoretto adoperava in alcune pitture che si dovevano vedere e cogliere a certa distanza e per lo più stando al basso. Notevoli sono in codesto quadro le figure del predicante, di un apostolo seduto, di un popolano, e di una donna con un bambino, rappresentante forse la carità. Il quadro è nominato dal Ridolfi.

(27) Guariento padovano si perfezionò con Giotto. Egli dipinse per ordine del Senato nel 1365, essendo doge Marco Cornaro, sopra il Tribunale della Sala del Maggior Consiglio, il Paradiso, precisamente nel luogo ove ora ammiriamo quello del Tintoretto. Nel mezzo egli aveva rappresentato Cristo che incoronava Maria e v'erano dintorno angeli e beati. Nella parte inferiore del dipinto si leggevano quattro versi, che qui riporto, attribuiti a Dante:

L'amor che mosse già l'Eterno Padre
Per figlia aver di sua Deità trina
Costei, che fu del suo figlio poi madre,
Dell'universo qui la fa Regina.

Che questi versi sieno proprio di Dante non lo giurerei. È vero che talora anche l'ingegno,

. . . . . risplende
In una parte più e meno altrove,

ma certo non vi è qui segno della sua mano, e sieno pur suoi egli deve averli dettati come iscrizione di un anonimo e intesa solo a chiarire il concetto di un dato dipinto, non più.

(28) *Ridolfi*, Vol. II pag. 241.

Il *Bardi*, nella sua operetta già citata, registra come fatto questo dipinto da F. Bassano e da Paolo Caliari, ma, come ho notato, egli scrisse quando i nuovi lavori della Sala del Maggior Consiglio e dello Scrutinio non erano stati ancora definitivamente assegnati ai varî pittori (Vedi *Nota* 24). Il Bardi, scrisse il suo libro nel 1587. Il *Paradiso* del Tintoretto fu cominciato circa il 1590. Paolo Veronese era già morto da due anni. Reca poi meraviglia che lo Stringa, il quale pubblicò la sua opera nel 1604, non abbia corretto codesta notizia e, ripetendola, sia caduto in errore così grosso.

(29) Che equivale a metri 7.50 *d'altezza e metri* 24.60 di larghezza.

(30) In uno di questi modelli, dice il Ridolfi, che si conservava in casa dei Conti Bevilacqua di Verona, il pittore aveva compartito in molti cerchi il numero dei Beati. (*Venezia descritta dal Sansovino, corretta dallo Stringa*, Vol. 8, pag. 240).

(31) *Algarotti — Opere scelte Vol.* 1 *pag.* 119. *Ediz. Classici italiani.*

(32) *Pietro Bassaglia — Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e le isole circonvicine, ossia rinnovazione delle Ricche miniere di Marco Boschini* — 1733, pag. 120.

(33) *Della pittura veneziana* — 1792, pag. 207.

(34) *Delle miniere della pittura* — 1674, pag. 40.

(35) Vedi *Martinioni. Aggiunte alla Venezia del Sansovino* (1663). e *Ridolfi* Vol. II pag. 244.

(36) *Giunte alla Venezia del Sansovino*, pag. 247.

(37) The relation between Michael Angelo and Tintoret - London 1872, pag. 38.

(38) Francesco Fontebasso nacque nel 1709, morì nel 1769, fu scolaro di Sebastiano Rizzi.

Vedi *Moschini Guida di Venezia* (1815, Vol. I, p II, pag. 443).

Zanotto — Palazzo Ducale, Vol. III. Note.

(39) *Purgatorio*, Canto XV.

(40) Rallentò il *furore dell'operare*, come dice il suo biografo, però diede fine ad altri lavori, giacchè, sebbene vecchio e stanco, *non poteva far a meno di seguire il suo natural talento*. Vol. II, p. 246

(41) Maria Tintoretto fu donna ch'ebbe ingegno volto a svariate attitudini e fu delizia e orgoglio del padre. Dice il Ridolfi *ch'ella fece tali opere che n' ebbero gli uomini a meravigliare del vivace suo ingegno*. Fu istruita nel canto e nel suono da Giulio Zachino napolitano e, colla sua coltura, era diventata cara a molte dame che desideravano praticar con lei. Fu celebre nel dipingere ritratti, parecchi dei quali vanno talora confusi con quelli del padre, dal quale aveva appreso la robusta e pronta maniera. Fu richiesta da re e principi che desideravano avere nelle loro corti una pittrice di tanto merito ma, assecondando il desiderio del padre, rimase a Venezia e andò sposa a Mario (o Marco) Augusto gioielliere. Morì a 30 anni nel 1590; fu seppellita alla Madonna dell' Orto.

Vedi *Ridolfi*, Vol. II pag. 260.

Nel 1869 lesse un Elogio sopra Maria Tintoretto il sig. *Giuseppe Bonturini*.

(42) Come ho notato altrove, Tiziano morì nel 1577 e Paolo Veronese nel 1588. Jacopo Da Ponte morì nel 1592. Da parecchi anni era morto anche Andrea Schiavone e, nell'anno stesso del Tintoretto, finiva miseramente i suoi giorni Francesco Bassano, figlio di Jacopo.

Prima del ristauro il pavimento della Chiesa la Madonna dell' Orto, era di lapidi più o meno ornate, le quali coprivano altrettante arche. Quelle lapidi (conservate nel locale anteriore alla sagrestia) dovevano esser tolte per dar luogo ad un nuovo pavimento e perciò si vuotarono le tombe dagli avanzi mortuarî, si riempirono di muriccio e si preparò il letto del nuovo pavimento. Fra queste arche vi era quella di Marco Vescovi nella quale dalla tradizione si sapeva essere stati sepolti Jacopo Tintoretto, genero

di Marco Vescovi, Maria e Domenico figli di Jacopo. Prima di por mano a quest'arca, con religiosa cura si raccolsero tutti gli avanzi, si posero in una cassa di grosso legno larice, e nel giorno 16 Aprile 1866, nel locale della Sagrestia, si unì una Commissione, intorno a quegli avanzi, e si stese il Processo verbale riportato qui sotto. Letto e firmato, lo si mise in un tubo di vetro che, ben turato e chiuso, col sigillo del Municipio, si pose su quelle ossa, miste a terriccio; si chiuse la cassa e vi si apposero parecchi suggelli. Ecco il Verbale racchiuso nel tubo:

Nella Chiesa della Madonna dell'Orto.

Venezia questo giorno 16 *Aprile* 1866.

Presenti i Signori:

Molto Rev. Don *Giuseppe Zuanich* come rappresentante la M.to Rev. Curia Patriarcale.

Molto Rev. Don *Giuseppe Bortoluzzi* Rettore della Chiesa.

Cav. *Marc' Antonio Gaspari* f. f. di Podestà.

Prof. *Antonio Dall' Acqua Giusti*
Gio. Batta Cecchini Segretario
Prof. *Alberto Andrea Tagliapietra*
Prof. *Luigi Ferrari*
} per parte della I. R. Accademia di Belle Arti.

Dott. *Carlo Nerri* I. R. Medico Provinciale.

Dott. *Giuseppe Bianco* Ingegnere in capo del Municipio.

Dott. *Gio. Ant. Duodo* Medico Municipale.

Dall' Arca sulla quale stava la presente epigrafe:

MARCO DE EPISCOPIO CIVI
EGREGIO . VIROQ . OPTIMO . QUICU̅
QUAMPLURIMA
NEGOTIA TU̅ PU-
BLICA TU̅ ETIAM
PRIVATA . GESSERIT . CUMQ . SE̅PER
RELIGIOSE . OPTIMEQ . VIXERIT
ANNO . AETATIS . SUAE . SEXAGESIMO
TRANSACTO SERA MORTE
CORREPTUS FUIT
PETRUS F . T . M . H . F . C .
OBIIT XII . CAL . OCT.^S^
M . D . LXXI

e in questa Chiesa, furono levate le ossa presenti, le quali possono comporre quattro scheletri, e qui vennero deposte. Fra queste stanno le ossa di Jacopo Robusti detto il Tintoretto che, giusta le opere del Ridolfi, e del Cicogna Em. *Iscrizioni Veneziane*, T. II, pag. 283, 284, furono sepolte nell'arca Vescovi perchè appunto Marco Vescovi era suocero del Tintoretto

Con queste giacevano nella stessa arca e sono qui unite anche quelle di Domenico e di Maria Tintoretto, figli del celebre pittore.

Molto Rev. Don *Giuseppe Zuanich* come rappresentante la M.to Rev. Curia Patriarcale.

Molto Rev. Don *Giuseppe Bortoluzzi* Rettore della Chiesa.

Cav. *Marc' Antonio Gaspari* f. f. di Podestà.

Prof. *Antonio Dall' Acqua Giusti*
Gio. Batta Cecchini Segretario
Prof. *Alberto Andrea Tagliapietra*
Prof. *Luigi Ferrari*
} per parte della I. R. Accademia di Belle Arti

Dott. *Carlo Nervi* I. R. Medico Provinciale.

Dott. *Giuseppe Bianco* Ingegnere in capo del Municipio.

Dott. *Gio. Ant. Duodo* Medico Municipale.

Dal 16 Aprile al 26 Giugno 1866 la cassa della quale si è parlato rimase insepolta, sebbene diligentemente custodita e, in data di quel giorno 26 giugno 1866, trovasi negli atti del Municipio un Processo Verbale dal quale rilevasi: che innanzi ad una Commissione fu la predetta cassa di legno (riconosciuta intatta nei sigilli) posta in una di pietra, prima sepolta, presso il muro della Cappella già nominata; e quindi fu chiusa quest' urna con coperchio di pietra piombato. Si conguagliò poscia il suolo della Cappella con muriccio e sopra vi si stese il pavimento quale ora si vede.

L'epigrafe che vi fu posta è la seguente:

LE CENERI
DI JACOPO ROBUSTI
IMMORTALE COL NOME DI TINTORETTO
E QUELLE DEI FIGLI MARIA E DOMENICO
E DEL SUOCERO MARCO VESCOVI
CHE IN ALTRA PARTE DELLA CHIESA
IN UNA STESSA ARCA RIPOSAVANO
IL COMUNE DI VENEZIA
QUI
NELL' ANNO MDCCCLXVI
VOLLE RIPOSTE.

(43) Vedi *Sansovino.* Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri colle giunte dello Stringa e del Martinioni.

Romanin, Storia documentata di Venezia, Vol. V e VI.

(44) Così lo chiama *Leopoldo Cicognara,* (*Sull' origine delle Accademie,* Venezia, 1808).

(45) *Vasari. Vita di Battista Franco,* Vol. XI; pag 331.

(46) *The relation between Michael Angelo and Tintoret. (Ed. citata* pag. 18).

(47) *Vasari* Vol. XI, pag. 331.

(48) Id. ib. *Nota* alla pag. 332.

(49) Id. Vol. XIII. pag. 35.

(50) Id. Vol. XI. *Nota* pag. 332.

(51) *Ridolfi,* Vol. II, pag. 255.

(52) Da pochi è conosciuto il Testamento di Iacopo Tintoretto. Lo ripubblico con alcune osservazioni, unitamente al Sunto dei testamenti di sua moglie Faustina Episcopi, e dei figli Domenico ed Ottavia. Questi *Atti* meritano di essare letti non per una semplice curiosità di carte antiche, ma perchè servono a farci conoscere maggiormente quale fosse l'animo del nostro artista e quali le condizioni della sua casa.

Questi documenti provengono da un discendente del pittore Sebastiano Casser, il quale ebbe in moglie Ottavia figlia di Iacopo Tintoretto. Essi furono comunicati da certo Sante della Valentina, Cappellano della Scuola Grande di San Rocco al prof. Prosdocimo Zabeo che li pubblicò per la prima volta nel 1814.

Iacopo Tintoretto lasciò al figlio Domenico, da lui educato nelle pittura, e suo sostegno ed onore, tutto ciò che apparteneva all'arte sua e certo non poteva scegliere un custode più degno. E a Domenico raccomandò pure di finire con *diligentia* le opere rimaste incompiute. Anche queste parole concorrono a sbugiardare l'asserzione del Vasari che il Tintoretto abbia trattato l'arte per burla.

Il Testamento della moglie è notevole per l'elogio ch'essa fa del figlio Domenico che fu pei fratelli *un padre!* E merita pure attenzione quanto scrive Ottavia riguardo a Sebastiano Casser, cioè ch'essa lo scelse per marito perchè si diportò valentemente nella pittura, condizione a lei posta dai fratelli Domenico e Marco prima di morire, i quali desideravano che fosse mantenuto in onore il nome della Casa Tintoretto. Sebastiano Casser, d'origine tedesca, fu ammiratore delle opere del vecchio Tintoretto ed ebbe a maestro Domenico, lavorò molto con lui ed ebbe al suo tempo, specialmente come ritrattista, fama di buon pittore.

Exemplum sumptum ex authentico Testamento scripto, et.... existente in Cancelleria Seren. Principis Venetiarum tenoris infrascripti.

Die 30 *Martii* 1594. *Inditione septima Rivoalti.*

Io Giacomo di Robusti detto Tintoretto fu di sier Zambattista sano per la Dio Grazia della mente, ed intelletto, ma infermo del corpo, stando in leto, e desiderando ordinar le cose mie ho fato chiamar, e venir a me Antonio Brinis Nodaro di Venetia in casa della mia abitatione della Contrada de s. Marcilian, e l'ho pregato, che scriva il presente mio Testamento ec. ec. E prima raccomando l'anima mia all' Eterno Iddio, el Salvator Nostro G. C. alla gloriosa V. M., ed a tutta la Corte del Cielo. Voglio siano Eredi li miei figliuoli così femmine di tutto il mio: ma però colle condizioni et modi infrascritti

Voglio che tutte le cose pertinenti alla professione mia sieno del mio figliuolo Domenico, con questo però, che l'uso di esse, ed in particolar di quelle che appartengono allo Studio di essa mia Professione, mentre staranno insieme da buoni fratelli in pace et amore, sia l'uso di quelle comune fra lui, e mio fi ol Marco.

Voglio, che mio fio Domenico finisca l' Opere mie che restano imperfette, usando quella maniera et diligentia, che ha sempre usata sopra molte mie Opere.

Prego mio figliuolo Marco a vivere in pace con suo fratello, nè tralasciar d'attendere alla Profession sua..... tanto nobile e virtuosa.

Voglio, che la carissima mia Consorte Madonna Faustina Episcopi sia donna, e madonna, patrona, e sola commissaria, et usufruttuaria di tutto il mio, e governatrice de miei, et sui figliuoli, et figliuole.

Ommissis

Ancora voglio, che la detta mia Consorte possi far un intradella per lasciarla a suor Ottavia, e suor Perina, mie figlie Monache nel Monastero di s. Anna di Venetia.

Interrogato dal Notaro de Hospedali, poveri vergognosi della Terra, et altri luoghi pii, ch'è obbligato domandarmi, ho risposto: lasso il carico a mia Consorte.

Ommissis

Die prima Junii 1594 publicatum fuit supradictum Testamentum super cadavere.

Estratto del Testamento di Faustina Episcopi Vedova di Giacomo Robusti detto Tintoretto.

Ommissis

Mio Marito ha sempre avuto pensier de conditionar la parte de Marco per il suo poco governo: ma non l'ha possudo far non sapiendo quello rimaneva pagati i debiti, e cavate le dote per le fiole, e perciò per il suo Testamento el me lassò el campo, et autorità a me de conditionar a chi me parerà che fassa bisogno. Però per el meglio del mio fio Marco, vedendolo in quella strada medesima che non è bona; voglio che la sua porzione sia conditionata..... che non possa nè vender, nè impegnar..... La parte de Messer Domenico mio fiol, et suo fratello non la conditiono: perchè non fa bisogno avendosi sempre governato bene, ed avendo speso tutto quello ha vadagnato in mantener la casa, ed esser stato Padre de tutti, e non fratello, e però me vergognaria parlar de conditionar el suo.....

Raccomando Ottavia, e Laura, e Marco, e le Muneghe (Ottavia, Perina) a Domenico mio fiol, el qual prego che si ricorda delle Muneghe al tempo delle regalie.

Testamento portato in Atti di Girolamo Brinis N. V. li 4 Agosto 1613 avendoselo essa scritto, e portando questa sottoscrizione.

Io Faustina Episcopi scrissi di mia mano propria.

Nota. Non nomina la figlia Marietta, perchè premorta al Padre stesso nel 1590.

Sunto del Testamento di mis. Domenico Tintoretto figlio di Giacomo e di Faustina Episcopi.

20 Ottobre 1630 negli Atti di Giulio Zilioli Cancellier Ducale, e pubblicato li 19 Maggio 1635 da Francesco Grico Cancellier pur Ducale.

Domenico Tintoretto nato nel 1562, morì nel 1657; egli non ebbe famiglia propria; lasciò eredi le sorelle Ottavia e Laura, coll' obbligo di alcuni Legati. Ad Ottavia lasciò segnatamente le sue pitture; i Rilievi del suo studio al fratello Marco, e tutti gli schizzi, e tutte le pitture del Padre, tranne il Ritratto, che di sè stesso fece il Padre in tavola, lasciandolo ad Ottavia. Lasciò a Sebastiano Cassier, detto Casser, solamente quattro pezzi di Rilievo, cioè una testa di Vitellio, una figura intiera, e due torsi a sua scelta, e tutti i disegni nei quali si legge segnato il nome di Bastian e di Giovanni. Lasciogli ancora cento e cinquanta schizzi di uomini, e cinquanta di donne a sua scelta, tutti i colori tridati, i suoi pennelli.

Risulta da queste notizie che non furono esatti il Ridolfi, e l' Orlandi, che asserirono essere stato Sebastiano Cassier, detto Casser, erede di tutto lo Studio di Domenico Tintoretto.

Estratto del Testamento di Ottavia Robusti Figlia di Giacomo Tintoretto

Nella Casa, dove abito in Contrà de s. Marcilian ritrovandomi mi Ottavia Robusti Tentoretta sana della mente..... perchè mi ritrovo ligata in Matrimonio con Messer Sebastian Casser Pittor, e questo per ordene, et comandamento de miei Fratelli Domenico e Marco, li quali innanzi la sua morte me li fece prometter, che se mi pareva, che detto Mess. Sebastian si portasse bene nella Pitura, dovesse tuorlo per Marito, attesochè con la sua virtù il mantegnisse il nome della Cha Tentoretto, cui sono stata parecchi anni suspesa, ma ho poi visto, che nella Pittura il puol star al par de ogni buon Pitore, e di Ritratti pochi li va innanzi, mi ho risolto, et l'ho tolto per marito. Lasso al detto Mess. Sebastian mio Marito tutto il mio..... (seguono molti Legati, tra quali)

Lasso al sig. Antonio Cosali mio carissimo amico..... il Ritratto del Nonno di mio Padre di sua mano.....

Et hic est finis dictae Cedulae de verbo ad verbum ut supra registratae, volentes, et firmiter statuentes etc. etc.

Ego Angelus Alexandris Sereniss. Ducis Vent. Canc. exemplari feci, et subscripsi sub die 12 Mensis Junii 1652.

(53) Alludo alla bella e nota poesia di Longfellow — *Excelsior!*

EDIZIONE POPOLARE ED ILLUSTRATA -- VENTIQUATTRO PAGINE ED UNA TAVOLA

GEOGRAFIA STORICA

MODERNA UNIVERSALE

COROGRAFICA, POLITICA, STATISTICA

INDUSTRIALE E COMMERCIALE

compilata sulle opere

DEI PIU' ILLUSTRI GEOGRAFI E STATISTI DI TUTTE LE NAZIONI

E SPECIALMENTE

di Adriano ed Eugenio Balbi, Marmocchi, Ritter, Roon, Maltebrun, Chauchard, Muntz, Guibert, Lavalée, ec.

PER CURA DI UNA SOCIETÀ DI LETTERATI, FRA I QUALI

NICCOLO' TOMMASEO, IGNAZIO CANTU'

G. B. Carta, G. Sacchi, G. e V. De Castro e A. Strambio

MILANO

L'EDITORE TIPOGRAFO FRANCESCO PAGNONI